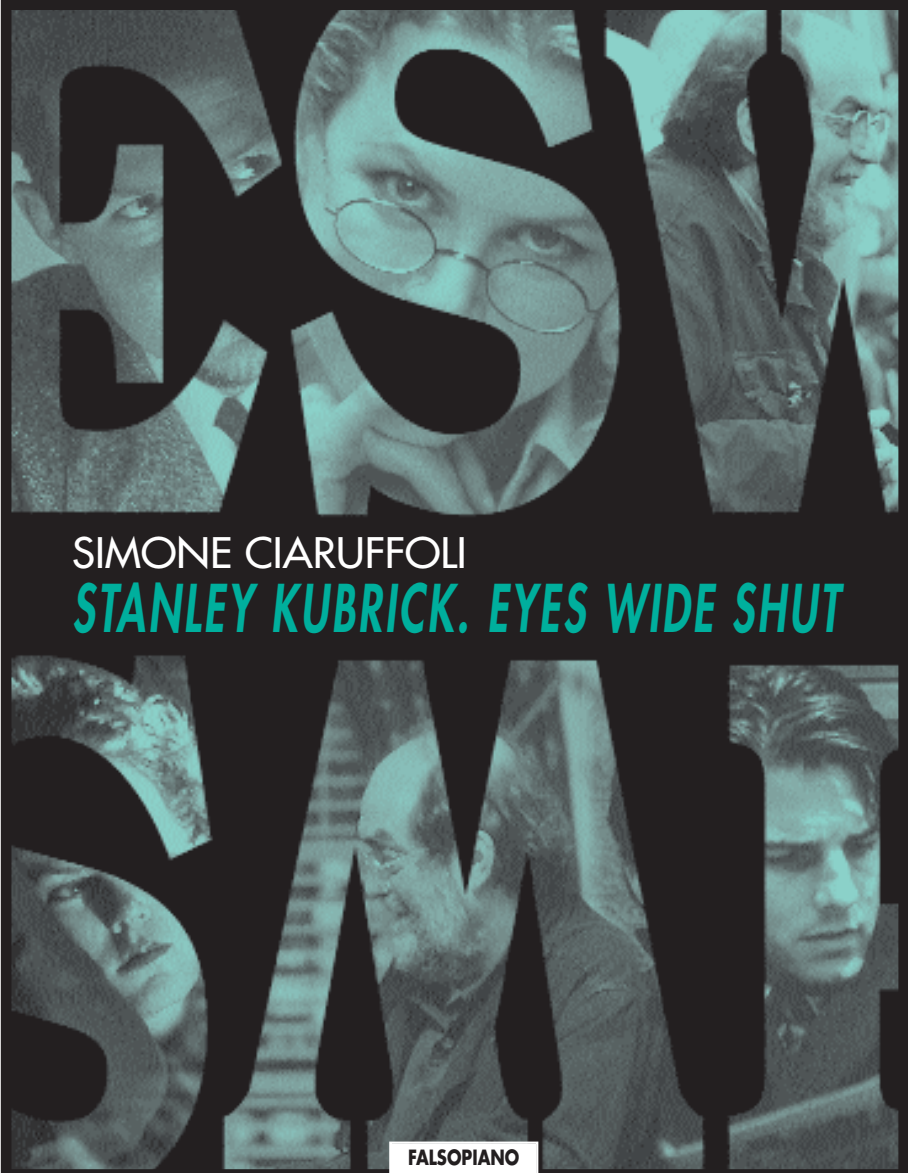

EWS
SIMONE CIARUFFOLI
STANLEY KUBRICK. EYES WIDE SHUT
SMU
FALSOPIANO
LIGHT

FALSOPIANO eBOOK

Simone Ciaruffoli

STANLEY KUBRICK
EYES WIDE SHUT

FALSOPIANO LIGHT

INDICE

Prefazione
di Mauro Gervasini pag. 5

Stanley Kubrick
o qualcosa che faccia tremare la terra pag. 9

Un overlook doveroso pag. 19

Il film pag. 22

La trama pag. 24

Non solo titoli pag. 29

Al di là della finzione pag. 46

Percorsi dell'inconscio pag. 65

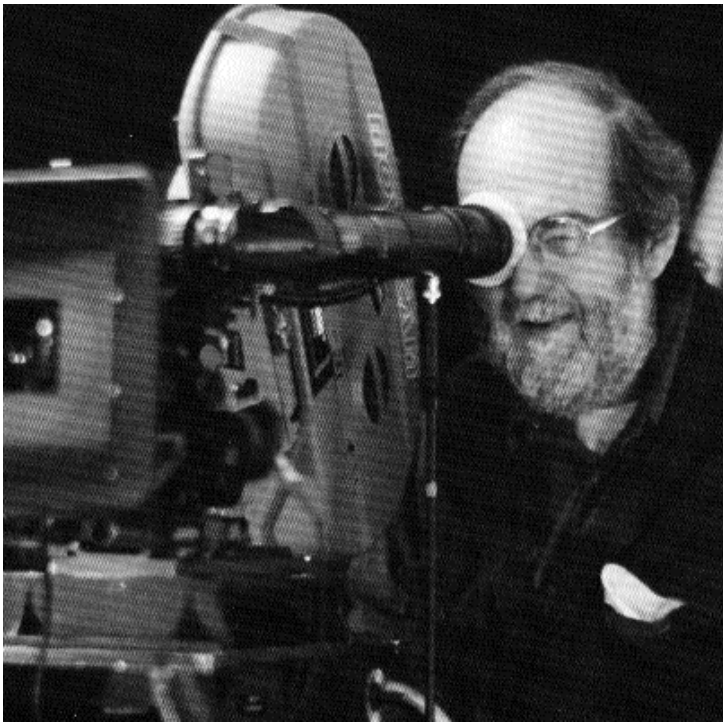
Angolazioni riscuotenti pag. 99

Chiusura in noir pag. 120

Commenti a caldo pag. 130

Conversazione con Gabriella Borri pag. 145

Riferimenti bibliografici pag. 154



Fear of Desire.
Prefazione di un antikubrickiano sulla via del pentimento
di Mauro Gervasini

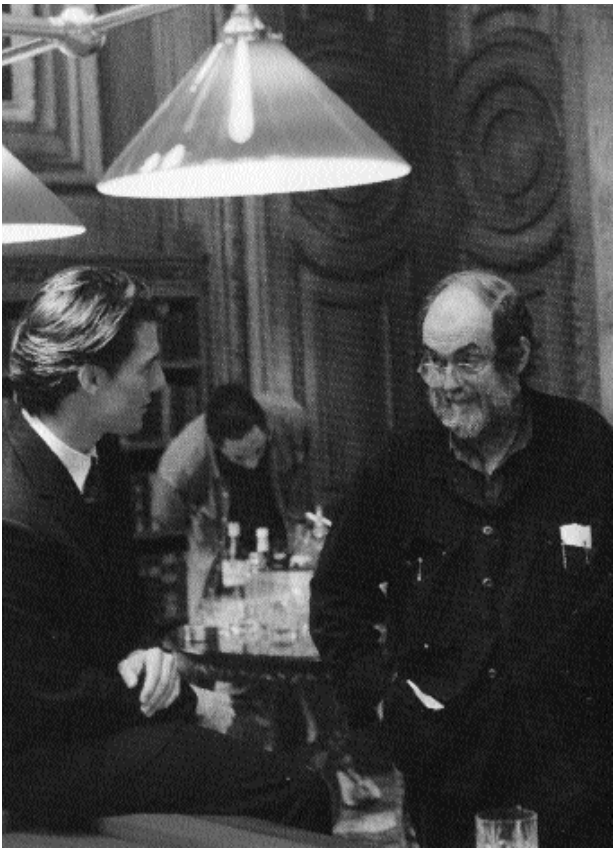
Per una sorta di curioso contrappasso, del quale Simone Ciaruffoli è del tutto inconsapevole (e incolpevole), scrivo questa prefazione da una posizione difficile. Non ho mai amato il cinema di Stanley Kubrick, pur avendo visto molte volte alcuni suoi film (*Shining*, *Arancia meccanica*, *Full Metal Jacket* e soprattutto *Rapina a mano armata*) e almeno una tutti gli altri, compreso (finora) *Eyes Wide Shut*. Perché accettare, direte voi? Semplice, perché quella con il cineasta è sempre stata una sfida personale che prima o poi sapevo di dover raccogliere. Kubrick, su questo non ci piove, è riferimento obbligato per chiunque nutra passione per il cinema. E qui sta il punto: la passione. Pensavo che la perfezione dei suoi film, la geometrica concezione del suo cinema, l'ispirata e colta profondità della sua poetica, avessero come controindicazione una certa assenza di coinvolgimento. Mi accorgo che è un luogo comune tra chi non è fan del regista pensare a lui come a un uomo che parla alla testa e poco al cuore, ma anche il suo carattere, la sua biografia, il suo isolamento, sono lì a dirci di un personaggio distante.

Questione di sensibilità, come nella musica. Non ho difficoltà a considerare Frank Zappa un genio assoluto ma se devo sce-

gliere un concerto, guardo/sento Springsteen. Tuttavia, mi accorgo leggendo questo libro che l'immediatezza dei "messaggi" (anche e soprattutto di quelli "visivi") non è mai oggettiva e uguale per tutti. Dipende anzi dalla riconoscibilità: non può subito emozionare ciò che si ignora. È un po' come nel *Silenzio degli innocenti* di Jonathan Demme, quando si risponde alla domanda «Che cosa si desidera?» decretando che «Si desidera ciò che si vede». Dove il concetto di vedere non rimanda soltanto alla scopofilia, ma più simbolicamente alla *conoscenza*. Si desidera qualcosa che si conosce, perché si sa già che provocherà piacere. Quindi, emozione. Considerazioni, queste, che non sono venute fuori da una seria autoanalisi della mia avversione per Kubrick, ma sono più semplicemente frutto di un processo, o se volete di uno spostamento progressivo della conoscenza stessa. Perché leggendo una pagina dopo l'altra del libro di Ciaruffoli, ho capito che l'*Eyes Wide Shut* visto in solitudine qualche stagione fa, e precipitosamente archiviato come "interessante ma troppo cerebrale" (proprio così scrissi sul mio quadernetto), era un altro film rispetto a quello esaminato nel libro.

Così l'ho rivisto, utilizzando il testo come una bussola, per non correre il rischio di perdermi ancora. E sono riuscito ad andare oltre la superficie delle cose, lasciandomi coinvolgere da quei segni che ieri mi sembravano criptici o eccessivamente "metaforici" e oggi mi sembrano invece gli indispensabili tasselli di un mosaico straordinario. Credo quindi di aver sperimentato su di me l'utilità di uno studio come questo, che recupera l'antica pratica del *découpage*, così stupidamente snobbata dalla critica della mia generazione, e invece ancora necessaria per ren-

dere la visione *consapevole*. E naturalmente ho perso la mia personale sfida con Kubrick, di cui adesso ho una gran voglia di rivedere tutti i film con sguardo ritrovato.



STANLEY KUBRICK
O QUALCOSA CHE FACCIA TREMARE LA TERRA

"Tutti riconoscono che
sia un maestro ma, lo stesso,
questo non gli rende giustizia"

Jack Nicholson

Quando ci apprestiamo a vedere un film di Stanley Kubrick sappiamo già che le successive due ore saranno impiegate a decifrare, a svelare un corpo e a farsi vedere dallo stesso. Insomma, sappiamo già che più che una semplice visione, la nostra seduta sarà di carattere esperienziale. Chi di noi di fronte a una sua opera non ha sentito almeno una volta una sorta di avvicinamento a quelle che sono le nostre più ancestrali paure, ai reconditi e forse imperscrutabili desideri, a una cosmogonia del nostro inconscio?

Pensiamo per esempio a quale epifania del cinema si palesa in *2001: Odissea nello spazio*, come dicevamo sopra, a quale esperienza della visione ci si prospetta ad ogni scor-

rere di fotogramma, ad ogni dilatazione acustica nel tempo e nello Spazio che, per sua natura, non dovrebbe far altro che restituire il silenzio assoluto di un cinema muto e mutuato a se stesso. Un incontaminato atto del vedere e dell'ascoltare. Puro cinema, o meglio ancora, l'unico cinema possibile. Pensiamo ancora a *Shining*, allo sgretolarsi delle nostre certezze di spettatori, o peggio di uomini di fronte all'incedere dell'ossessivo *Lontano* di Ligeti, al coacervo segnico delle didascalie che non servono più a niente se non a dimostrare che le "verità" propinate da tanto cinema conosciuto sono solamente omogeneizzati per una crescita spettatoriale salubre e lontana dal legittimo vizio del venefico. Come invece non sobbalzare dalla poltroncina quando l'Alex di *Arancia Meccanica* si offre a noi come nuovo martire del mondo moderno, come icona cristologica di una umanità che ha perso, o forse non ha mai trovato, la capacità di vedersi, di guardarsi e di salvaguardare se stessa in maniera sfacciatamente laica.

Kubrick è stato il regista che mai la nostra coscienza avrebbe desiderato conoscere. Egli ci ha spalancato l'occhio è lo ha indirizzato verso i territori della perdizione, dove con perdizione intendiamo la tragica accettazione dell'idea che Bene e Male convivano da sempre nel matrimonio più felice al quale l'umanità abbia mai assistito. Nel suo cinema le nozioni di buono e cattivo, di vero e falso, si frangono in schegge alla deriva del tempo e dello spazio per poi ricongiungersi accidentalmente in un puzzle della casualità. È la casualità una delle costanti dominanti del cinema kubrickia-

no. Essa non può né essere controllata, né controllare, non può né essere prevista, né prevedere. Non c'è manicheismo alcuno nella casualità, tanto meno nella volontà di metterla in scena.

Prendete come paradigma *Rapina a mano armata*, una storia sull'organizzazione di un colpo in un ippodromo, semplicemente e completamente questo, niente più. Al suo interno si dimenano personaggi che sono al massimo delle caricature di uomini, delle maschere e una donna che sa il fatto suo come ogni femme fatale che si rispetti. Tutto concorre affinché il colpo vada a monte per inettitudine, cupidigia, per imperizia, ma non sarà così. Sarà il cagnolino antipatico di una signora altrettanto antipatica a mandare all'aria (è proprio il caso di dirlo) ciò che per più di ottanta minuti Kubrick si è dilettato ad erigere. A questo proposito ha ragione il critico del "Time Magazine" Richard Schickel[1], quando parlando di questo film lo definisce esistenziale: è inutile che, al contrario della sua gang, il professionale e sicuro Sterling Hayden riesca a farla franca per il rotto della cuffia, perché l'unica cosa che non riuscirà mai a fare sarà quella di capire il Caso e tanto meno dominarlo.

Pensate allora a quanto si carichino di aspettative i finali dei film di Kubrick. Veri e propri (s)mentitori e contraffattori di senso. C'è una genuina perversione nel capovolgere, smentire o rimettere in discussione ciò di cui la trattazione si è alimentata sino a quel punto. Perché non c'è risoluzione

---

[1] La dichiarazione è contenuta nel dvd *Stanley Kubrick: A life in pictures*.

che non sia figlia dell'intreccio che l'ha preceduta, alimentata. Il regista Edgar Reitz non sbaglia quando afferma che il finale di qualsiasi film ci aiuta a capire meglio l'inizio, ma questa equazione se adagiata sulle opere di Kubrick sembra perdere di valore, o addirittura acquisirne il suo opposto.

In questa avversa palingenesi dello sguardo, dove spesso il finale non spiega altro che se stesso, dove gli epiloghi non sono mai tali se non come maglie di giuntura conchiusi ai prologhi, il senso del tutto, inteso come discorso generale, attua infinite torsioni a favore di una ideologia, di una morale, e di una narrazione spesso ambigue, o come dicevamo sopra, perverse. Nel cinema di Kubrick, in un certo senso, c'è una costante rintracciabile prima e anche dopo *2001: Odissea nello spazio*, il quale nel disorientamento spazio-temporale sprofonda: i suoi film sono drammaticamente privi di gravità. Lo spettatore è continuamente messo alla prova: gli viene chiesto di trovare un punto d'appoggio là dove gli appigli (narrativi, visivi, umorali, uditivi) sono spostati ininterrottamente, messi in discussione, mantrugiati e a volte spinti alla deriva nella profondità dello schermo.

Non esiste dunque possibilità di immedesimazione, né per il più umile degli spettatori, né per il più scafato cinéphile. Il nostro sguardo viene centrifugato e automaticamente rispedito al mittente con il conseguente senso di smarrimento. Come dice Gian Piero Brunetta[2]: "L'ossessione claustrofobica e la ricerca del punto di fuga sono i sentimenti che guida-

[2] Gian Piero Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, Marsilio, 1999, p. 21.

no il movimento dei personaggi kubrickiani nello spazio". E questa stessa ossessione è l'unica comunione possibile fra spettatore-attore e cinema kubrickiano, l'unico fattore condivisibile. In tal senso potremmo giungere alla non remota conclusione che lo spettatore viene diretto e perturbato da Kubrick alla stregua dei suoi stessi protagonisti.

Questo scompenso ha dato sempre luogo a incomprensioni, la critica ha spesso rammendato a posteriori con le toppe del revisionismo interpretativo i propri guasti critici, e il pubblico da parte sua si è trovato a gestire con i suoi personali mezzi le "macerie" che il terremoto estetico di un regista uguale solo a se stesso gli ha gettato addosso.

"Quello che vorrei davvero è fare esplodere la struttura narrativa del film. Qualcosa che faccia tremare la terra", queste le parole del regista all'uscita di *Full Metal Jacket*. E la terra, se vogliamo metaforicamente raffigurarla come paesaggio dell'*inconscio collettivo* (usiamo questa locuzione nella primigenia accezione che ne dà Auguste Comte), ha tremato più volte, tante quante sono le volte che il regista del Bronx ha posato il suo occhio nello spioncino della macchina da presa.

È stato infatti un moto sussultorio quello che all'uscita di *Orizzonti di gloria* fece stizzire i nostri cugini d'oltralpe tanto da costringerli a nascondere il film per parecchi anni. Lo stesso sussulto che cinque anni dopo fece scivolare la scure della censura americana proprio sul medesimo corpo ingenuo e infantile che, nelle succinte vesti cinematografiche di *Lolita*, passava la lingua un po' troppo impudicamente sul

suo lecca-lecca a forma di cuore. E nel Regno Unito, che da pochi anni accoglieva Kubrick e la sua famiglia, ci pensò il drugo Alex a corrompere la smania di ultraviolenza dei suoi spettatori per la modica cifra di un biglietto.

Sarà forse per questi motivi che ci ritroviamo a quattro anni dalla sua morte e con tredici film alle spalle una bibliografia che non rispetta come dovrebbe, almeno come quantità, uno dei più importanti registi della storia del cinema? Opere di difficile comprensione, ambiguità estetica, "degenerazione" sintattico-narrativa: sono questi alcuni motivi per i quali certe storie del cinema di fronte alla materia kubrickiana socchiudono occhi e orecchie? Per questi meritevoli motivi una seppur asciutta storia cinematografica come quella di René Prédal non le concede nemmeno un'isolata frase?

Sembra impossibile dare una risposta a questo difficile quesito, tanto più che ora, dopo la prematura morte del regista (per l'Arte qualsiasi morte che appartenga alla sfera del creativo diventa prematura, giungesse anche al secolo di vita), una miriade di materiale commemorativo e/o speculativo si è riversata nella librerie di tutto il mondo contaminando ancor di più il suo passato, piuttosto che gettar luce (come quella che si staglia cangiante in ogni suo film) sul suo lavoro e sulla sua filosofia le quali tanto hanno concesso alla Settima Arte.

Può far riflettere però una risposta che Kubrick, ai tempi di *Arancia meccanica*, diede a Malcom McDowell quando questi gli chiese in che modo dirigeva i suoi film:

"Davvero non lo so, non so mai cosa voglio. Ma so cosa non voglio"[3]. In questa frase che assomiglia a una delle *Confessioni* di Sant'Agostino, che traduce l'imperativo in negazione e smentisce se stessa (sapere cosa non volere significa sapere cosa volere), sembra esserci iscritta una delle possibili soluzioni al mistero che circonda di Paura e Desiderio (o "Fear of Desire", come scriveva già nel '78 Sergio Toffetti[4]) il cinema kubrickiano.

Stanley Kubrick, a differenza di innumerevoli e ammirevoli altri registi sapeva, sin dai tempi del suo giovanile praticantato cinefilo, che quello che desiderava risiedeva perfettamente, quasi cartesianamente, agli antipodi del cinema, in un non-luogo ancora tutto da scoprire. Il regista, consapevole (forse) del fatto che quello stesso cinema sotto l'urto di Orson Welles aveva da poco assistito a un cambio di prospettiva epocale, ambiva a lavorare non rovistando fra le rovine ancorché nobilissime di una cinematografia in pieno mutamento (non dimentichiamoci poi che sulla scia della Nouvelle Vague i trent'anni di Kubrick vedono nascere e proliferare le nuove forme del cinema giovane), ma semmai volgere il suo personale sguardo altrove, in un altrove che in questa sede ci piace denominare prendendo a prestito il bel neologismo *novunque*. Perché il cinema di Kubrick si è sempre premurato in maniera quasi maniacale di situarsi in un tempo che deve ancora giungere e in un luogo non ancora

---

3 Dvd *Stanley Kubrick: A life in pictures*.

4 Sergio Toffetti, *Stanley Kubrick*, Mozzi editore, 1978, p. 8.

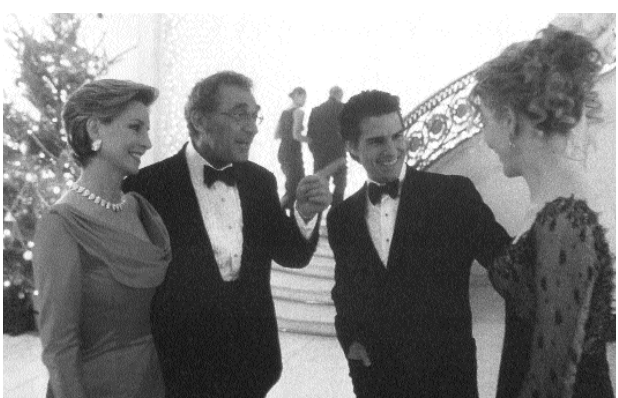
scoperto: novunque, per l'appunto.

Per questo motivo alle sue opere oltre alla scomodità della sua poetica, alla sua natura "diffamatoria" per come rovista e scandaglia l'intimo umano, o peggio lo fa cullare nella palude del *medioconscio* (preannunciando un termine che useremo nel corso di questo studio), si aggiunge la complessità di un'estetica che come un labirinto ci attira al suo interno ma al contempo ci nasconde l'uscita. Sia il popolo degli spettatori, sia quello della critica, si scoprono così ad avvicinarsi con timore all'ermeneutica di una materia che non si lascia e non li lascia, ritrovandosi, come il Jack Torrance di *Shining*, a dover fare i conti clamorosamente con se stessi, piuttosto che con chi li aveva attirati fin *lì*. Usiamo fatalmente un avverbio che dato il caso dovrebbe chiamarsi di *non*-luogo, poiché il novunque che abbiamo preso a prestito sposta necessariamente il cinema di Kubrick lontano dal nostro *hic et nunc*, probabilmente nell'avvenire. Solo così possiamo spiegare l'impasse critica, lo straniamento e il fascino ambiguo di fronte all'oggetto kubrickiano, un oggetto che sembra avvalersi a pieno della citazione avversa a Louis Lumière: "il cinema è un'invenzione del futuro".

A questo punto, parlando di oggetto, di materia inaccessibile, ci torna automaticamente alla memoria il monolito di *2001: Odissea nello spazio*, il quale sembra farsi metonimia di se stesso, ma anche di tutto il cinema di Kubrick. Di fronte noi, che timidamente osserviamo l'oggetto troppo lucido (sono del regista i pavimenti più lucidi della storia del cinema) e con esitazione allunghiamo la mano per sfiorarlo, toc-

carlo, cercare di capire se sia possibile compenetrarlo, e entrarci dentro per acquisire finalmente la prospettiva giusta, se mai ce ne fosse una.

Ambiguità di senso dunque, di forma, e una distrazione dello sguardo in favore di un'attenzione diversa da quella comune, aggiungiamoci la presunzione tutta estetica di sostituirsi a Dio, e avremo il quadro preciso entro il quale pescare le antinomie che sono valse a identificare la figura di Stanley Kubrick come quella di un genio despota e iconoclasta, amato e odiato come pochi del secolo appena passato.



UN OVERLOOK DOVEROSO

Come abbiamo visto, porsi con spirito critico di fronte al cinema di Stanley Kubrick è tutto fuorché semplice, anzi, il fantasma di inadeguatezza che si annida dietro l'angolo sembra sempre affacciarsi una, due, tre, infinite volte di troppo. Detto questo però, e posto il fatto che anche lo studio che andrete a leggere si è più volte trovato in scacco nel momento in cui credeva di aver aggirato sostanziali dubbi e accolto magre certezze, siamo comunque certi (o crediamo d'esserlo) di aver maneggiato con cura e con il dovuto riguardo una materia altamente infiammabile come quella che permea un film, soprattutto quando questo porta l'impegnativo titolo di *Eyes Wide Shut*. Impegnativo perché racchiude, e modifica (come andremo a vedere) gran parte delle situazioni stilistiche adottate in passato dal regista, perché dopo la sua morte il film si è trasformato in suo testimone e testamento involontario (quindi non premeditato), e infine, da parte nostra, perché racchiudere dentro poche pagine e una sola opera il pensiero tutto di un artista, significa prodursi in uno sforzo al limite del perentorio, del categorico e dell'arbitrario.

Allo stesso tempo siamo consapevoli che questo esercizio è ciò che manca al *mare magnum* dell'editoria del cinema italia-

na. Molti, infiniti, seppur pregevoli sono i saggi monografici che fanno da corollario allo studio della cinematografia, pochissimi, gli esercizi che focalizzano la loro attenzione su un singolo film.

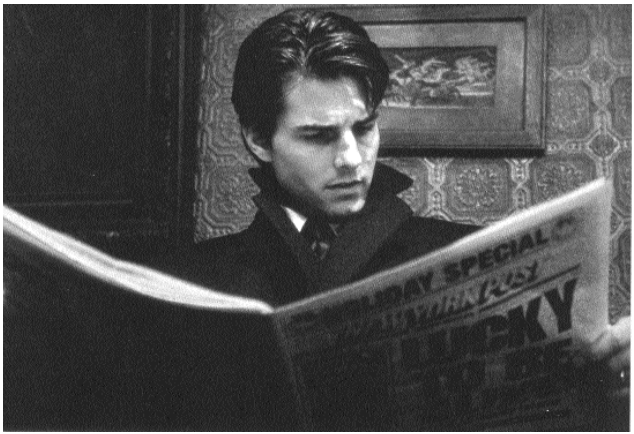
Già più di una dozzina di anni fa Sandro Bernardi, in questo caso riferendosi alla bibliografia kubrickiana, si esprimeva in tal senso: "Quello che manca, o che non è stato fatto abbastanza, è lo studio, volta a volta, di un singolo film, preso come opera in sé completa e come chiave d'ingresso dentro una prospettiva generale di cultura e di arte cinematografica"[1].

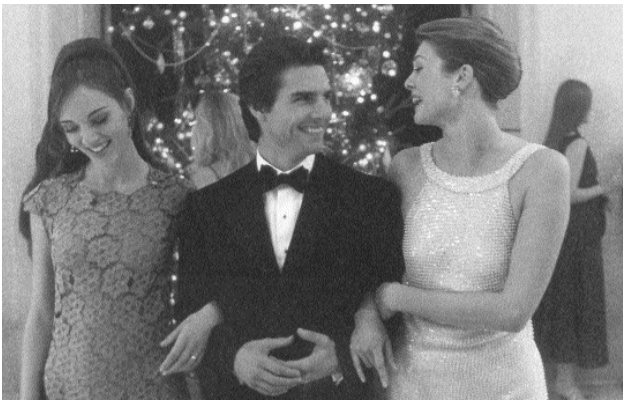
Probabilmente la completezza filmica a cui si riferisce Bernardi non è rintracciabile appieno nel caso di *Eyes Wide Shut*. La morte del regista in coincidenza con la delicata fase di montaggio ha aperto laceranti dubbi (ma anche seducenti slittamenti di senso). E nemmeno pensiamo sino in fondo che quest'opera ultima possa dare la stura, come quelle passate, a un possibile disegno filmografico generale. Ma il fraintendimento critico al quale è andato incontro sin dalla prima proiezione obbliga necessariamente, al fine di ridistribuirne i giusti meriti, uno studio che sia il più possibile obiettivo e al contempo passionale.

In attesa, speriamo che il livore dei suoi tanti detrattori si affranchi lasciando sedimentare al loro interno le oniriche immagini di uno dei più begli affreschi cinematografici del nostro intimo e della società che lo ospita.

---

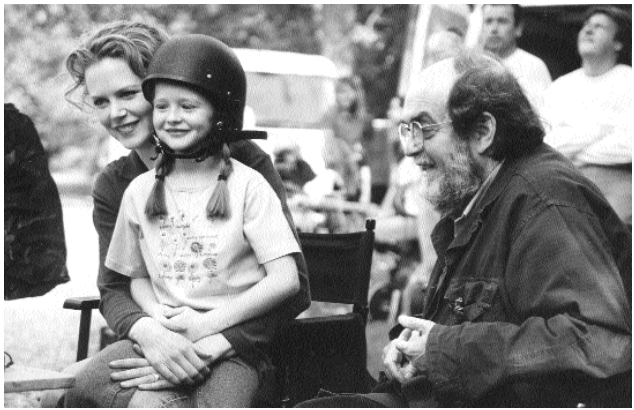
[1] Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche editrice, 1990, p. 26.


SPECIAL
NEW YORK POST



IL FILM

Titolo: Eyes Wide Shut
Regia: Stanley Kubrick
Soggetto: dal racconto "Doppio sogno" di Arthur Schnitzler, edito in Italia da Adelphi
Sceneggiatura: Stanley Kubrick, Frederic Raphael
Fotografia: Larry Smith
Montaggio: Nigel Galt
Musica: Jocelyn Pook
Brani musicali: Gyorgy Ligeti, "Musica Ricercata II: Mesto, Rigido e Cerimoniale"; Dmitri Shostakovic, "Waltz 2 from Jazz Suite"; Chris Isaak, "Baby Did a Bad Bad Thing"
Scenografia: Les Tomkins, Roy Walzer
Costumi : Marit Allen
Interpreti : Tom Cruise (Bill Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Marie Richardson (Marion Nathanson), Rade Sherbedgia (Milich), Todd Field (Nick Nightingale), Vinessa Shaw (Domino), Alan Cumming (il portiere d'albergo), Sky Dumont (Sandor Szavost), Fay Masterson (Sally), Leelee Sobieski (la figlia di Milich), Thomas Gibson (Carl), Madison Eginton (Helena Harford), Leon Vitali (l'officiante in rosso), Julienne Davis (Mandy), Louise Taylor (Gayle), Stewart Thorndyke (Nuala), Florian Windorfer (il maître del Sonata Cafè), Abigail Good (la donna misteriosa), Togo Igawa, Eiji Kusuhara (i due giappo-



nesi), Gary Goba (l'ufficiale di marina), Carmela Marner (la cameriera del Gillespie's), Sam Douglas (il tassista), Angus McInnes (l'uomo al cancello), Brian W. Cook (il maggiordomo alto), Cindy Dolenc (la ragazza dello Sharky's), Phil Davies (il pedinatore), Clark Hayes (la receptionist dell'ospedale), Treva Etienne (l'inserviente dell'obitorio), Marianna Hewett (Rosa), Michael Dowen (il segretario di Ziegler), Leslie Lowe (Illona Ziegler), Jackie Sawiris (Roz), Kevin Connealy (Lou Nathanson), Lisa Leone (Lisa), Peter Benson (il direttore della band alla festa di Ziegler)
Produzione: Stanley Kubrick per Warner Bros.
Distribuzione: Warner Bros.
Durata: 159'
Origine: Gran Bretagna
Anno: 1999

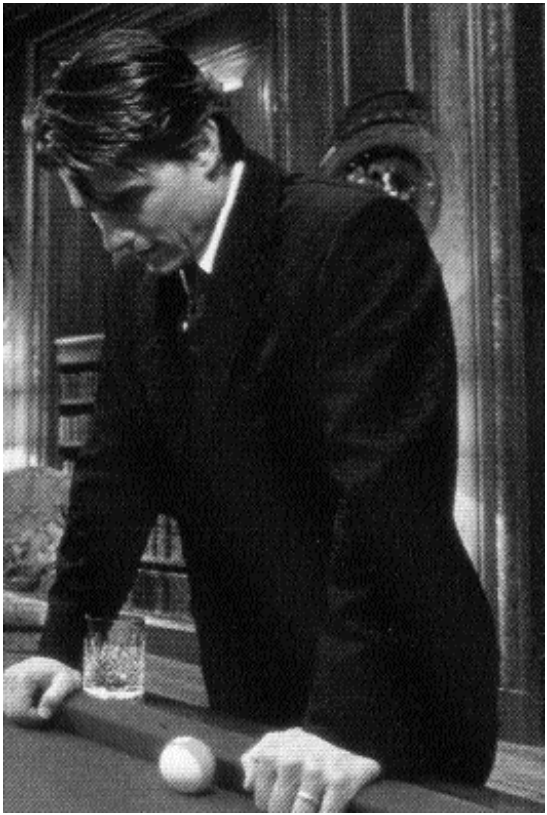
LA TRAMA

Scorrono i titoli di testa e assieme cade il vestito di Alice. Poco dopo, la stessa, si prepara per uscire con il marito, il dottor William Harford. Lasciata la loro bimba Helena alla babysitter, i coniugi si dirigono alla festa di Victor Ziegler. Bill riconosce nel pianista dell'orchestra un suo ex compagno di college. Poco dopo lo stesso Bill viene avvicinato da due avvenenti ragazze mentre la moglie, nel frattempo, è corteggiata da un uomo di origini ungheresi. Ziegler fa chiamare Bill al piano di sopra, nel bagno, per prestare cure a

Mandy, una fotomodella in stato di incoscienza.
A casa Bill e Alice fumano uno spinello e si lasciano andare raccontando le vicende della sera prima alla festa degli Ziegler. Poi Alice, mossa da gelosia e frustrazione, racconta al marito di quella volta quando in vacanza provò attrazione per un ufficiale di marina, per il quale avrebbe lasciato tutto e tutti. Squilla il telefono e Bill deve uscire immediatamente: un suo paziente è deceduto nella notte. Al capezzale la figlia dichiara il suo amore a Bill. In strada Bill si immagina la moglie fra le braccia dell'ufficiale. Un gruppo di facinorosi lo importuna dandogli dell'omosessuale e poco dopo la prostituta Domino lo adesca invitandolo in casa. Ancora il dottore è disturbato da una telefonata; questa volta è la moglie. Bill paga ugualmente la prostituta ed esce. In strada si imbatte nel Sonata Cafè, il locale dove suona l'amico Nick. Questi gli parla di un posto dove quella stessa sera suonerà accompagnando una festa con donne bellissime. Per entrare bisogna conoscere la parola d'ordine "Fidelio", ed essere mascherati. Bill prende un taxi e si dirige al Rainbow Fashion: un negozio di costumi. Mentre il proprietario Milich mostra a Bill i suoi costumi, si sentono dei rumori provenienti dalla stanza a fianco. È la figlia di Milich colta seminuda assieme a due giapponesi travestiti.
Bill si dirige al castello della festa, pronuncia la parola d'ordine ed entra. Lì una donna misteriosa gli consiglia di andarsene ma Bill non l'ascolta. Visita anzi ogni stanza dove scopre scene di sesso rituali e sincopate compiute da uomini e donne con indosso maschere veneziane. Per la seconda volta,

un officiante in rosso chiede a Bill la parola d'ordine. Bill viene smascherato e intimato di spogliarsi. A questo punto la donna misteriosa si fa avanti e decide di riscattarlo sacrificandosi. Bill è libero. Tornato a casa scopre la moglie ridere nel sonno; svegliata racconta al marito il sogno fedifrago.
Bill si mette in cerca dell'amico Nick, ma al suo albergo viene a sapere che se n'è andato assieme a due uomini. A questo punto riporta il vestito al Rainbow Fashion e si accorge che la maschera è sparita. Dalla stanza a fianco esce la figlia di Milich seguita dagli stessi giapponesi della notte precedente. Bill torna al castello dove un uomo gli consegna una lettera minatoria. Tornato nel suo studio chiama la figlia del paziente deceduto, risponde il fidanzato e Bill riattacca. Torna con un regalo dalla prostituta Domino ma al suo posto trova l'amica Sandy. I due sembrano desiderarsi ma alla fine Sandy confessa a Bill che Domino è stata scoperta sieropositiva.
Tornato in strada Bill si accorge d'essere seguito da un uomo. Acquista un giornale ed entra allo Sharky's. Qui legge la notizia di una modella ricoverata per overdose: Mandy. Bill raggiunge l'ospedale dove lo informano della morte della ragazza. Va a riconoscerla all'obitorio. Riceve poi una chiamata al telefono. Ora Bill è tornato alla residenza di Ziegler. Questi sa tutto e gli racconta la verità sugli avvenimenti della notte al castello; gli dice anche che la morte di Mandy non ha nulla a che vedere con quella festa. Tornato a casa Bill trova la maschera smarrita sul cuscino al fianco della moglie. Bill piange e promette ad Alice che l'indomani le racconterà tutto.

I coniugi, assieme alla figlia Helena, sono in un negozio di giocattoli per acquistare i doni natalizi. Bill e Alice cercano di riconciliarsi ma c'è una cosa, a detta di quest'ultima, che devono fare subito: scopare.



NON SOLO TITOLI

Più o meno nove film su dieci fanno sapere nei primi dieci minuti che tipo di film si sta per vedere; sono convinto che gli spettatori nel subconscio leggono questo messaggio iniziale e prevedono le mosse successive. E mi piace usare quell'informazione contro di loro.

Quentin Tarantino

Un titolo vuoto

Il titolo di un film è una fenditura (la prima) entro la quale scorgere un principio di senso, senza uscire di casa e tanto meno acquistare un biglietto. Un senso però non facile da rintracciare se ci troviamo di fronte ad alcuni dei titoli kubrickiani, spesso minimamente espositivi e contestuali.

A Clockwork Orange, *Full Metal Jacket* ed *Eyes Wide Shut* sono, rispettivamente al film cui presiedono, tre titoli privi di funzione tematica: non valorizzano il contenuto del film e ad esso non rimandano. Cosa che invece più classica-

mente fa *Barry Lyndon* per esempio, che alle dis-avventure del suo protagonista fa riferimento.

Ma a parte il titolo *Full Metal Jacket* che nel suicidio del soldato Palla di lardo trova minimamente una collocazione, *Eyes Wide Shut* (come *A Clockwork Orange*) invece, non palesa il contenuto del film: per dirla con Genette[1], è semanticamente vuoto. Titoli tematici (o anche a *soggetto*: così li definirebbe Hoeck[2] in letteratura) sono bensì *Gangs of New York*, oppure *I Duellanti*, ma anche *Totò che visse due volte*, *Fight Club* e *Kill Bill*. Mentre sempre per rimanere su Tarantino, il suo *Pulp Fiction* verrebbe identificato come rematico, (un titolo *oggetto*), poiché fa riferimento a un genere, nominando l'opera attraverso un tratto semplicemente formale.

Il titolo di un libro (ma anche di un film) è un *insieme di segni linguistici* posti all'interno del colophon (titoli di testa o lettering se parliamo di cinema) in quella porzione di spazio paratestuale che Douchet chiama "Zona indecisa" ("tra il dentro e il fuori, essa stessa senza limiti rigorosi, né verso l'interno né verso l'esterno"[3]), che servono a segnalare il contenuto globale del testo. Ma in Kubrick, a volte, la remissione a questa pratica di semplificazione ermeneutica del testo è praticamente elusa. Anzi, era dai tempi di *2001: Odissea nello spazio* che il regista non sostituiva il titolo della

---

1 Gerard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, 1989, p. 76.

2 Leo H. Hoeck, *La marque du titre*, Mouton, La Haye, 1982.

3 Gerard Genette, *op. cit.*, p. 4.

fonte letteraria. Pur amando e inseguendo il libro di Schnitzler da più di un quarto di secolo, si sente di dover, in un certo senso, complicare le cose. Nel titolo *Eyes Wide Shut* (al contrario del più inequivocabile *Doppio sogno*) ciò che immediatamente si rivela non è tanto un richiamo alle vicende del film, ma piuttosto una priorità di Sguardo sulla totalità del suo cinema, della sua estetica e la *paura* e il *desiderio* di tenere questo stesso sguardo ancora spalancato. Un titolo che è tutto un programma, che racchiude piuttosto la filosofia del regista. Ancora meglio, se ci permettete: un titolo esistenziale.

Kubrick è sempre stato fedele, in maniera quasi maniacale, all'essenziale comandamento dell'autore di non interpretare, di non chiarificare la sua opera. Esigeva di non concedere interpretazioni in conformità del fatto che un film è per sua natura un congegno produttore di interpretazioni. Ergo: perché generare interpretazioni per poi spiegarle? Kubrick teneva ben segreto il suo trucco, poiché è nella rimozione che si nasconde il mistero e la gloria di un mago. Il titolo *Eyes Wide Shut* potrebbe spiegare del suo film tutto o niente. Non è *Il Dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba*, ma l'ultima piccola diavoleria rigurgitante senso e negazione dello stesso.

Potremmo, con la nostra risibile interpretazione simbolica, soffermarci sugli Eyes che finalmente compaiono in maniera verbale, o arrivare sino al Wide e far entrare più luce possibile, oppure masochisticamente stopparci allo Shut e vederci dentro il disconoscimento della percezione. Ma perché farlo?

Come dice Eco "Un titolo deve confondere le idee, non irreggimentarle"[4]. E a Kubrick piaceva confondere le idee, mettere alla prova lo spettatore negandogli la sicurezza di aver visto bene ad ogni fotogramma. "Come leggeremmo l'*Ulysses* di Joyce se non si intitolasse *Ulysses*?", si chiede ancora Genette. Noi, con un po' di ironia, gli risponderemo che potremmo leggerlo come abbiamo visto *Eyes Wide Shut*: ossia sapendolo intitolato solamente *Eyes Wide Shut*, niente più.

Un cortometraggio nei titoli di testa

Ogni storia che si rispetti, ma anche non, ogni pratica narrativa che voglia esprimere un concetto, ogni azione quotidiana, viaggio e avventura che si intraprendano, maturano da un sacrosanto e ineludibile punto di partenza: una genesi, o meglio ancora, a monte, l'inizio di una genesi. Come un romanzo, un brano musicale, un fumetto, come una vita, anche il film per prima cosa introduce se stesso ai sensi dello spettatore: quello della vista per un libro, dell'udito per una canzone, di entrambi per un film.

I titoli di testa di *EWS* sono quel che si dice minimali, l'intenzione di entrare subito nel vivo del film è qui, come nel precedente *Full Metal Jacket*, espressa in maniera didascalica (scritte bianche su fondo nero), repentina e spicciola (presentazione della casa distributrice, dei due protagonisti, regista e infine titolo). Questa scelta così risolutiva e che,

---

[4] Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, 1980, p. 508.

come abbiamo detto, vede un simile precedente (anche) nel penultimo film di Kubrick (lì i crediti si presentavano ancora più telegraficamente: nome del regista e titolo del film), si annuncia, ad un'attenta visione, meno semplice di quel che sembra: WARNER BROS. PRESENT è la scritta che compare per prima, seguita poi da TOM CRUISE, NICOLE KIDMAN, A FILM BY STANLEY KUBRICK e infine EYES WIDE SHUT.

Potremmo dire tranquillamente di non trovarvi nulla di strano, questo però se solo non vi si inserisse un "fotogramma precario" a complicare le cose, se solo il nome del titolo (sempre su fondo nero) non fosse preceduto da un'inquadratura anomala: un totale su di un fulmineo spogliarello della Kidman visto da tergo. Questa unica inquadratura che sembra spuntare quasi per caso come fosse una scheggia impazzita, non è solo un antipasto di ciò che il baccanale nel castello ci regalerà più avanti, ma anche un sintetico quanto geniale anello di congiunzione. Andiamo con calma.

L'inquadratura è dotata di un "movimento interno", quello di un corpo nell'atto di spogliarsi, ma è, al contempo, immortalata da una macchina da presa fissa, statica. Questa sorta di fotografia scattata da Kubrick, posta all'interno delle didascalie sul nero e immediatamente preceduta dalla scritta EYES WIDE SHUT, si annuncia come configurazione dell'ossimoro che il titolo del film esplicita solo a parole: le palpebre dell'obiettivo di Kubrick (eyes) si spalancano (wide) sul corpo denudato della Kidman per poi serrarsi (shut) nell'ennesima profondità impenetrabile del nero. Magnificamente

il regista ci dà una lezione di sintesi cinematografica incastonando il lettering ("sceneggiatura") nell'immagine (regia), manifestando così il desiderio del cinema di farsi, già dai titoli, meccanismo di espressione composito. Come dice Di Marino: "la sfida tra parola scritta e l'immagine, la loro attrazione/elusione"[5]. Questo piccolo frammento visivo che vede protagonista un corpo al grado zero della riconoscibilità (nudo e di spalle), che prefigura la babele di corpi anch'essi irriconoscibili (nudi e mascherati) nel cerimoniale del castello, oltre ad essere la testa della narrazione, si investe anche della facoltà di richiamare tematicamente sia i titoli di testa di *FMJ*, sia di congiungersi figurativamente al suo finale.

Nell'incipit del film che uscì nel 1987 Kubrick ci presentava una serie di teste di ragazzi di eterogenea estrazione sociale sotto gli sbrigativi rasoi del corpo dei marines in sede a Parris Island. Questi inusuali titoli di testa ci prefiguravano quello che poi più invasivamente il corpo militare, nelle vesti del sergente Heartman, avrebbe perpetrato ai danni delle menti dei giovani marines. Di fatto, nella perdita dei capelli prima e nella pianificazione dei rituali da caserma poi, si attuava una sorta di spersonificazione dell'individuo, di alterazione collettiva dell'immagine e della condotta, a favore di un solo modello estetico-comportamentale: il soldato. La stessa cosa, seppur con esiti diversi, avviene a Nicole Kidman nel momento in cui di spalle lascia cadere quasi meccanicamente il suo vestito. Alice ai nostri occhi diviene

---

[5] Bruno Di Marino, *L'anticamera del senso*, "Segnocinema", n. 115.

puro oggetto della visione. Immortalata, incorniciata dalle colonne vittoriane (le stesse che troveremo all'ingresso di Cruise al castello) e dunque avvalorata doppiamente in tutta la sua nudità e (de)contestualizzazione sociale, richiama in maniera pressoché fedele la spogliazione dei soldati. Tuttavia oltre a ricordare l'esordio di *FMJ*, Alice, delegata da Kubrick a scarnificazione del desiderio, richiama altresì il finale offrendosi come messinscena delle fantasie erotiche del soldato Joker pronunciate dalla voce over nel finale del medesimo film: "I miei pensieri vanno di nuovo ai capezzoli eretti. Alle eiaculazioni notturne, ai sogni bagnati di Mary Jane ficarotta, alle fantasie dell'immensa scopata al ritorno a casa". Se il film sul Vietnam si chiudeva con il desiderio erotico di Joker, *EWS* nondimeno si apre con il soddisfacimento (seppur solamente scopico) di quello "stesso desiderio" veicolato dal corpo di Alice.

È impressionante la massa di informazioni rilevabili da questo segmento di pochi secondi. Kubrick, in questo modo, non fa altro che edificare un *oggetto* (il corpo della Kidman esplicita proprio questa nozione) contenente in sé la *costruzione in abisso* dell'intero film. Nei soli titoli infatti si leggono semplicemente le informazioni riguardanti i protagonisti principali del film, ma per converso, in maniera più latente, assistiamo sia a una piccola messinscena del titolo (una sorta di cortometraggio paratestuale), sia a un preview degli spogliarelli delle ancelle in circolo al castello, e non di meno al doppio aggancio con il consanguineo *FMJ*. Ma c'è di più, perché se siamo disposti a vedere in questo piccolo brandello

avulso completamente dall'opera i significanti di un vero e proprio film nel film, dovremo fare un altro piccolo sforzo interpretativo così da scorgere in esso una sorta di convogliatore al quale interno trovano collocazione alcuni oggetti che rivedremo più tardi, una specie di piccolo palinsesto del film.

Andiamo in ordine, uno che sia il più possibile fedele al racconto. In basso, quasi di fronte alla Kidman, vediamo un paio di racchette: di lì a poco Ziegler in occasione del suo ballo ringrazierà Bill dicendo: "Quell'osteopata m'ha rimesso a nuovo il braccio, vedessi che servizio, una cannonata", alludendo logicamente al gioco del tennis. Alla sinistra sempre della Kidman, che ricopre un ruolo centrale all'interno dell'inquadratura e ci permette di coordinare spazialmente gli oggetti che la circondano, vediamo un armadio con ante a specchio; conosciamo l'importanza di questo oggetto nel cinema di Kubrick ed è oltremodo significativo in questa circostanza poiché sarà il protagonista più volte: dopo pochi secondi infatti ci si specchieranno i coniugi Harford prima di andare al ballo degli Ziegler, sarà poi per gli stessi l'oggetto dentro il quale andrà a morire l'inquadratura di Kubrick durante l'unica scena di sesso della coppia ed infine, solo per ricordare lo specchio nelle scene principali, sarà al suo interno che Alice preleverà la marijuana. Continuando in questa sorta di ispezione possiamo notare che le stesse racchette da tennis sono appoggiate sopra una lampada accesa (ne troveremo a bizzeffe sparse per tutta la pellicola) ed in più, di fronte ad Alice, c'è una finestra con tende rosse. Questi tre oggetti, lampada, finestra e tenda di colore rosso si cariche-

ranno di senso diverso a seconda delle situazioni che il film prospetterà a mano a mano. In ultimo e non di minor importanza, appoggiato a terra di fronte ad Alice si scorge un quotidiano: elemento che ricoprirà il ruolo di snodo narrativo nel momento in cui Bill, fuggendo da un uomo misterioso che lo sta inseguendo, acquisterà proprio un giornale al quale interno troverà la notizia della morte per overdose della fotomodella Amanda Curran.

Come abbiamo visto, questa è la possibilità dell'immagine di costipare al suo interno una babilonia di segni, e insieme la magia del cinema che, con pochi raccordi e vedute, riesce a dare loro un senso che sia compiuto.

Un cameraman invadente

Se prima abbiamo visto come Kubrick nel solo contenitore dei credits sia riuscito nella trasfigurazione in immagine del nome *Eyes Wide Shut*, con la scena seguente, che come vedremo chiude in modo quasi didascalico l'incipit, non fa altro che (ri)presentare sempre visivamente ciò che il restante *lettering* aveva esibito a parole. Escludendo il nome del film, in quanto la sua letterarietà, come detto, è già stata resa cinematografabile dallo strip-tease di Nicole, dei restanti titoli ci rimangono in ordine la casa di distribuzione, Tom Cruise, Nicole Kidman e in ultimo Stanley Kubrick. E se togliamo la Warner Bros. che non ha bisogno di nascondersi dietro nomi fittizi poiché assolve la sua presentazione semplicemente distribuendo-si col proprio nome, possiamo com-

prendere come le immagini del film ci abbiano proposto in ordine prima Tom Cruise (alla ricerca del portafoglio), Nicole Kidman (nell'igiene personale), e infine l'operatore. Infatti, se per presentare due personaggi soli in una stanza basta riprenderli senza farsi accorgere della presenza di un operatore, e dunque di un artificio, come fare se si volesse, come in questo caso, presentare anche l'operatore nell'atto della sua effrazione voyeuristica? È presto detto.

Senza esagerare facendo passare il cameraman di fronte ad uno specchio, basta consentirgli di rendere almeno percepibile la sua presenza fisica. La scena in esame è ripresa con una camera a mano in un piano sequenza di sessanta secondi spaccati. L'operatore segue Cruise nella sua "ricerca" e poi lo accompagna all'interno della stanza da bagno dove ci aspetta la Kidman. Mentre il marito è il primo ad uscire dalla stanza, il cameraman aspetta, sullo stipite della porta, che esca anche la moglie. Quest'ultima infatti, dopo essersi controllata allo specchio segue il marito, ma pensate un po', è costretta a spostarsi per non urtare la macchina da presa che nel frattempo non si è mossa dall'entrata del bagno. Per la prima volta (e l'ultima) possiamo percepire la presenza di un terzo (incomodo) nella stanza. E chi conosce le abitudini di Kubrick sa che i bei balletti con la camera a mano (come in questo caso) sono sempre stati di suo dominio. "Tutte le riprese con la camera a mano sono mie. A parte il divertimento di girare personalmente, è praticamente impossibile spiegare, anche al più abile e sensibile operatore, cosa si vuole esattamente in

una ripresa a mano”[6].

A questo punto abbiamo completato la messinscena dei titoli di testa come facenti parte essi stessi della sceneggiatura. Oltre alla esibizione dei coniugi Cruise, abbiamo assistito alla presentazione sfuggente e intangibile del loro regista. Una sorta di timida firma hitchcockiana (anche se più avanti Kubrick oserà ancora e maggiormente) a suggello di una scena totalmente metabiografica.

L’abbraccio di un valzer

Abbiamo visto come Kubrick si sia adoperato ad innalzare, o forse è meglio dire sotterrare, un processo di parcellizzazione del testo filmico. Sia per la prima inquadratura della Kidman da tergo, sia per la scena che contiene e, come andremo ad apprendere, definisce l’incipit “indebolendolo”. Ma quello che ci preme qui ora, in questo momento, è capire come (o provare a farlo) i due segmenti intrattengano un rapporto.

Il piano della Kidman denudata contenuto nei titoli di testa che chiameremo *autonomo*, in quanto a nessun livello intrattiene rapporti col seguente, si dichiara, per dirla con la linguistica e con Metz[7], come *interpolazione sintagmatica*: nello specifico parliamo di inserto di raccordo (a-cronologi-

---

[6] Stanley Kubrick, in *Sight and Sound* (P. Houston e J. Strick), n. 2, inverno 1972.

[7] Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, 1972, p. 175.

co). Ma quel che è più strano, nella totalità di una stranezza di sintassi complessiva, è che l'inquadratura successiva (un esterno-notte dell'edificio degli Harford finora da noi volutamente non considerato) si ponga nuovamente come tipico inserto, appunto, di raccordo.

Per farla semplice e improbabile, potremmo definire questa ridondanza come un errore sintattico, ma dato che al nostro cospetto si para Kubrick, l'unica spiegazione si evince considerando l'esterno-notte l'unico effettivo inserto narrativo. Tanto da giudicare questo la negazione di quello che vede la Kidman intercalata dai titoli, rendendolo così solamente piano autonomo. La scena che segue il naturale inserto-raccordo è ancora un altro piano autonomo, un piano sequenza (Bill e Alice che stanno per uscire) che per definizione racchiude integralmente uno svolgimento narrativo. In poche parole due piani autonomi (strip di Alice e i coniugi prima di uscire) uniti-divisi dall'inserto esterno-notte.

A quanto pare il regista, portandoci all'esterno dell'abitazione degli Harford, non cerca solamente di contestualizzare la scena successiva, ma anche di separarla da quella che la precede. Niente di strano se non fosse che, come abbiamo detto, questi due segmenti sono anche, in una loro analisi multiplanare, la messinscena dei crediti. Ma come vediamo Kubrick non fa altro (con un'abile diversione) che fare entrare dalla finestra ciò che si era fatto uscire dalla porta. Se infatti la regia con l'aiuto dell'inserto (esterno-notte) divide le due scene facendo passare la prima come parte dei titoli, e la seconda come parte dell'incipit, allo stesso tempo, con la

musica, le unisce ristabilendo la consequenzialità del loro discorso: suggerendo che ci troviamo ancora dentro i titoli di testa. E altresì chiarendo che il film non si dischiude a una presentazione e dunque nemmeno ad un vero e proprio incipit, per la semplice considerazione del fatto che i Cruise non hanno bisogno d'essere rappresentati se non come titoli di testa.

Bill Harford difatti, prima di uscire con la moglie dalla stanza da letto per recarsi alla festa, si munisce di soprabito e sorprendentemente spegne lo stereo. Con sorpresa dato che solo ora veniamo a sapere che lo stereo degli Harford è la fonte dalla quale proveniva il valzer di Shostakovic, dunque una fonte di natura diegetica. E se pensiamo che questa melodia ha accompagnato il film sin dal principio, sin dai famosi titoli di testa, capiamo come la teoria di un incipit azzerato in favore dei soli lettering, seppur personificati nella significanza dei loro titolari, non sia una teoria insana. La musica, che sembra extradiegetica, nasce con i titoli di testa, li accompagna ed infine si stoppa improvvisamente per volere di un personaggio del film. Siamo dunque ingannati: pensavamo di trovarci sopra il film assieme alla colonna sonora, invece ci siamo scoperti dentro il film assieme ai suoi personaggi. La colonna sonora attua una torsione e si inserisce nel mondo della diegesi, dichiarando così, ancora il labile confine fa realtà e finzione, fra la famiglia Cruise dei titoli, e la famiglia Harford del film.

Paradossalmente e parossisticamente quindi, un film senza un vero incipit e con attori che si mostrano solamente

per quello che sono in quel momento: *titoli di testa*. Titoli il compimento della cui mansione è sottolineato da Cruise prima con il silenziamento della *loro* colonna sonora, dallo spegnimento della luce e dalla chiusura della porta poi. In questo modo gli stessi vanno a morire dove sono nati, ossia nel fondo nero dello schermo.

Ogni anno la stessa festa

Come abbiamo detto lo strip-tease di Alice inserito nei titoli di testa (quindi facendone parte) è la prima immagine del film, ma quello che salta subito agli occhi pensandola in retrospettiva, ossia dopo aver assistito alla scena seguente, è la compiacenza di Kubrick nel mettere in scena una situazione completamente divelta dalla narrazione dialettica del film. Se infatti nella scena seguente Alice e Bill sono già vestiti a festa e pronti per uscire, di quale significato si permea la scena appena analizzata, quella che vede Alice spogliarsi anziché vestirsi?

Per rispondere a questo quesito non da poco dobbiamo, come se avessimo un telecomando sotto mano, premere il tasto di avanzamento veloce e spostarci di pochissimi secondi fino a raggiungere Alice mentre al party balla un valzer con il marito. Qui la stessa pone a Bill questa esplicativa domanda: "Secondo te perché Ziegler ogni anno ci invita a questa festa?". Ecco che con questa domanda Kubrick dà voce a quel corpo che poco prima, in un fotogramma fuori tempo e luogo, si spogliava ambiguamente senza motivo

alcuno. Alice ci/si catapulta nuovamente in un binario del tempo prettamente kubrickiano. Dislocata completamente da quello che Eliade[8] chiama tempo *profano*, Alice, desiderio monolitico della visione, si sposa con il *rito* elevandosi *per sempre* (frase ripetuta più volte dai protagonisti kubrickiani, da *Arancia Meccanica* a *Shining*, ma anche da Bill Harford) a oggetto feticcio del principio di piacere freudiano. L'eterno ritorno (lo vedremo espresso nel suo modello archetipico nel cerimoniale del castello) del cinema di Kubrick, la ciclicità temporale che annienta la linearità cronologica della Storia, delle storie, si (ri)presenta clamorosamente sin dalla prima immagine. Il regista, pur rimanendo fedele come non mai al romanzo di ispirazione, sente la volontà di sostituire e piegare alla propria filosofia una frase del *Doppio Sogno* schnitzleriano inserita già nella prima pagina: "Era stata quell'anno la loro prima festa da ballo". È indubbiamente tanto curioso e significante per lo scrittore viennese sottolineare la frase, quanto per il regista invertirla donandogli un misterioso background.

Inutile dunque, come già è stato fatto per la totalità delle opere di Kubrick, cercare anche nel finale (nel "fuck") di *EWS* una traccia che faccia presagire all'ineluttabilità del suo pessimismo o, *au contraire*, ad un dirottamento verso territori riconciliati indotti dalla scongiurabile avvedutezza senile. Poiché la fine del film non coincide certo con il "to fuck" di Alice. Da *Lolita* in poi non si è più potuto leggere un finale

---

[8] Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Edizioni Borla, 1975, p. 47.

che fosse classicamente tale, un THE END che chiudesse la storia e ponesse termine definitivamente all'esercizio esegetico. Sarebbe come voler utopisticamente rintracciare la parte iniziale o finale della superficie di un anello.

Alice messa lì a disarmarci e a spogliarsi non è altro che il segmento di un discorso che non ha né capo né coda. Nel meccanico scivolare a terra del suo elegante vestito, nell'accentuata teatralità e nella sua flagranza, Kubrick ci porta semplicemente a conoscenza del fatto che Alice è appena tornata a casa dall'ennesima festa (degli Ziegler?), ponendo subito in chiaro, se ce ne fosse ancora bisogno, che il tempo è solo una convenzione che appartiene alla nostra coscienza di "piccoli" spettatori, e che il "to fuck" è l'unica parola possibile a quel punto degli eventi, in quel punto in(de)finito della storia. "Se devo rischiare la pelle per una parola allora l'unica che mi va bene è scopare", dice il soldato Animal (*FMJ*) una dozzina di anni prima di Alice Harford, sottolineando e sposando così il principio di piacere con la Fine escatologica che non necessariamente collima con quella narrativa.

Ad accentuare questo moto circolare ci si mette anche il *Waltz 2 from Jazz Suite* di Dmitri Shostakovic. Come sappiamo quello del valzer è un componimento musicale amato da Kubrick, che già con *2001: Odissea nello spazio* ne fece un uso sorprendente. Con Strauss e il suo *Sul bel Danubio blu* il regista sottolineava l'eleganza (e la "bellezza di un volteggio") delle astronavi e dei loro cerchi in rotazione. Qui invece, al posto della leggiadria in volo siderale, c'è il corpo di Alice che in quanto a grazia non teme confronti.

AL DI LA' DELLA FINZIONE

Il cinema è la verità
ventiquattro volte al secondo.

Jean-Luc Godard

Tom & Nicole Harford

Ora torniamo alla scena immediatamente successiva a quella che completa l'incipit e molto labilmente ci presenta i protagonisti e il "fantasma" di Stanley Kubrick nelle vesti dell'operatore. Il carattere di questa azione, girata con un unico piano sequenza, oltre a ricoprirsi di valenza propria (Bill cerca il portafoglio là dove un momento prima la moglie si spogliava; abile avvicendamento dei due temi principali soggiacenti al film: il potere del denaro in luogo di quello seduttivo del corpo femminile) intona, come abbiamo già detto, una nota di carattere metabiografico e infine, nondimeno, aggiunge ulteriori significati allo spogliarello

poc'anzi analizzato. Questa scena infatti, come andremo a chiarire, si denuncia in quanto parte terminale dell'incipit e, grazie al valzer del nudo di Alice che continua a echeggiare, il suo continuum atemporale.

Nell'impostazione di una sceneggiatura che si rispetti, o anche che non si rispetti ma comunque di ordine classico, la decodifica di un testo si dipana seguendo espedienti orientati alla presentazione in primis dei personaggi. Attraverso gli iniziali metri di pellicola, il regista deve condurre lo spettatore in un mondo e in un tempo i quali non conosce. Di conseguenza l'incipit, che è la prima parte della suddetta impostazione, ha il compito di aprire un pertugio, di tratteggiare minimamente e suggerire questo luogo nuovo.

"È l'inizio del film che ha evidentemente la maggiore densità significativa; non soltanto perché i fenomeni d'inaugurazione sono sempre esteticamente più importanti degli altri, ma anche perché l'inizio di un film ha un'intensa funzione di esplicazione: si tratta di esplicitare il più rapidamente possibile una situazione sconosciuta allo spettatore, di *significare* lo statuto anteriore dei personaggi e i loro rapporti reciproci; nei film muti, paradossalmente, questa spiegazione veniva affidata alle didascalie scritte; al contrario, nei film sonori, questo incarico segnaletico viene affidato sempre più spesso alla visualità: i segni vengono raggruppati nelle primissime immagini, già durante i titoli di testa e talvolta anche prima".[1]

---

[1] Roland Barthes, *Sul cinema*, cit., Il Melangolo, 1994, p. 53.

Ma qui siamo dalle parti di un sovversivo come Kubrick, e non dobbiamo meravigliarci se questi fa dell'incipit di *EWS* un esempio che non spicca in quanto ad accademismo. Basti per esempio rammentare il brusco approccio di *FMJ*, dove il "luridissimi vermi" pronunciato dal sergente maggiore Hartman dava inizio al praticantato militare e scaraventava immediatamente lo spettatore dentro un incubo. Anche se in questo film, come in *Arancia Meccanica*, la voce over si premura almeno di spiegare allo spettatore il succedersi del racconto, attenuandogli (o ancor peggio acutizzandogli) lo sconcerto procurato dagli inusitati avvenimenti. Ciò nonostante questa che per il regista era un'abituale pratica in *EWS* è eliminata.

Il film si apre con una "camera a mano" che parte retrocedendo così da poter precedere Tom Cruise nell'atto, come già accennato, di cercare il portafoglio. Egli ci guida così alla acquisizione della totalità del profilmico. Grazie alla sua "perlustrazione" veniamo a conoscenza dello spazio in cui il suo movimento si colloca: una stanza da letto. Prima il lato sinistro (tenendo come punto mediano l'operatore), poi quello posteriore, quello anteriore e in ultimo quello destro. Ecco che l'area, con un abile balletto (in valzer) dell'operatore in coppia con l'attore, è stata completamente saturata dal nostro sguardo. Immediatamente entriamo nel vivo della tematica del film.

Bill, come il Redmond Barry di *Barry Lyndon*, da subito viene posto nella situazione di investigare lo spazio circostante entro il quale in quel momento risiede il suo oggetto del desiderio. Se questa ricerca per Redmond veniva portata

a compimento nel recupero del nastro della cugina Nora, nascosto da quest'ultima nel suo seno prima e suggerito a Barry poi, per Bill oltremodo lo stesso procedimento passa per il rinvenimento del portafoglio grazie all'aiuto, anche qui, di una donna. Non c'è bisogno di scomodare Foucault per distinguere, in questa perlustrazione visiva e ricerca del danaro, la revisione dell'oggetto del desiderio inalveato nella corrispondenza potere/sesso. E ancora, non c'è bisogno di sottoporsi ad uno sforzo eccessivo per afferrare che la ricerca dell'Oggetto (compenetrazione del profilmico) viene consumata parallelamente anche dallo spettatore. Ora che Bill ha trovato ciò che cercava e lo ha pure sottolineato con un sorrisino, lo stesso ci porta a dare un volto a quella voce che un secondo prima lo aveva aiutato. La macchina da presa lo segue, noi anche, ed ecco che la moglie compare ai nostri occhi all'interno di una stanza da bagno, seduta sulla tazza del water.

Non nascondiamo il fatto di esserci un po' imbarazzati a vedere Nicole Kidman alzarsi da quella tazza e pulirsi il pube come fosse a casa *sua*. Il cinema è pieno di scene raccapriccianti, ambigue, lascive, ma chissà com'è non ci ha mai svezzati, indottrinati a sufficienza (o quasi mai, ci vengono in mente solo film di serie Z o al più il sottogenere scatologico-demenziale cantonese dei *toilet humour*) su quelli che sono i procedimenti delle abluzioni. È anche vero però che Kubrick ha sempre usato le stanze da bagno come veri e propri luoghi di prolificazione significante, di snodi narrativi. Ci si potrebbe girare un piccolo cortometraggio che abbia anche un

senso con la somma di tutte le scene girate da Kubrick dentro le stanze da bagno. Ma con *EWS* osa di più.

Anche se c'è un limite a tutto, il regista sembra che in questo film abbia voluto varcarlo. E se al cinema ogni confine che sia tale non ha mai avuto vita lunga, e quindi Kubrick con il pube di Alice in bella mondatura non è che abbia fatto nulla che faccia gridare allo scandalo, ha però varcato, calpestato e cancellato la frontiera che separa la finzione dal reale, il personaggio dall'attore. Come? Basta provare a pensare di quale significato si ricoprirebbe il gesto di Alice se solo la pensassimo svestita del suo personaggio (come del suo abito) per considerarla Nicole Kidman, la bellissima e bravissima attrice consorte dell'altro divo hollywoodiano, al secolo Tom Cruise.

Facciamo un passo indietro. Nel momento in cui il film viene girato Tom Cruise e Nicole Kidman sono la coppia dello star system hollywoodiano più popolare, amata e conosciuta. Il loro sodalizio sembra rifulgere nel firmamento a dispetto degli innumerevoli matrimoni precipitati nel buco nero delle disfatte. Tom e Nic (come la chiama il marito) sono ricchi, famosi e il successo al contrario di quel che si suol dire non ha dato loro alla testa. Tom e Nic sono felici e la loro famiglia (borghese) diviene l'esempio da prendere a modello per l'America tutta. Ma un bel giorno l'orco cattivo e misantropo Stanley Kubrick decide, guarda un po', di sceglierli come protagonisti di un film che racconta la discesa (la caduta?) di una coppia borghese felice, che presa dal lavoro e dalla mondanità non si è mai fermata a riflettere.

Ecco per quale motivo il regista (nel suo film) non ha bisogno di presentarceli ampiamente come avrebbe voluto lo sceneggiatore Frederic Raphael. Kubrick con un'operazione diabolica, non fa altro che prendere il profilo (o quanto meno una sorta di minima silhouette biografica) della famiglia Cruise per trasferirlo in seno alla famiglia Harford. Niente presentazione, niente impostazione dei personaggi come tante. Il pubblico, questi personaggi, li conosce già molto bene.

Cruise e Kidman sono star, non (solo) attori. Questa è la differenza compresa, usata da Kubrick e concentrata magnificamente da Aprà in questi stralci: "L'attore quando recita è, come individuo, irriconoscibile; l'arte è per lui il modo di essere sembrando di essere. La star non ha bisogno di interpretare perché è sempre se stessa, il limite fra essere e sembrare si dissolve perché essa sembra sempre e non smette mai d'indossare la maschera [...]. La star non ha bisogno di frantumarsi in tanti personaggi per esistere, poiché ciò che la caratterizza è la capacità di concentrare tanti personaggi in uno solo: se stessa"[2]. Un pensiero antitetico a quello di Stanislavskij che risuonerebbe nella tomba se solo potesse vedere il machiavellico uso che Kubrick ha fatto dei *suoi* coniugi. Ed infatti Gerardo Guerrieri in una delle sue innumerevoli introduzioni a *Il lavoro dell'attore* scrive: "Chi più di Stanislavskij tuonerà contro l'esecrabile abitudine del

---

[2] Adriano Aprà, *Il divismo cinematografico negli Usa*, Bollettino per biblioteche, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1981.

divismo, dell'esibizionismo che uccide l'arte del recitare?[3]"

Ecco perché parlavamo di soglia valicata. Kubrick sa benissimo che traslando dalla vita *vera* un sostrato biografico così da significare lo statuto anteriore dei personaggi, rende allo spettatore molto più complicata l'identificazione del personaggio al di là dell'attore. Unendo in matrimonio Tom Cruise e Nicole Kidman anche nella finzione, si accentua la sensazione realistica nonché familiare della coppia, e mostrandoceli sin da subito nella loro stanza da letto e da bagno, si eleva a potenza *cubrica* (passateci il neologismo) il grado di intimità extrafilmica che i coniugi-attori stanno veicolando sullo schermo: non siamo sul set di *EWS*, ma nell'intimo di casa Cruise. È un prologo straniante questo, che lascia allibiti se solo non lo qualificassimo come geminazione semantica di un discorso metanarrativo.

Cutting Hill Farm

Come abbiamo visto il regista, più o meno nascostamente, gioca ad inscenare due vite complementari che, nella loro rassomiglianza, danno vita ad una sorta di film nel film. La vita reale che si intreccia con quella della finzione creando una delle *mise en abîme* più suggestive che si siano viste al cinema.

Parlando di *messa in abisso*, c'è una scena (usata anche nel trailer del film) che la compenetra definitivamente e dona

---

[3] Kostantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Laterza, 1956, pag. XII.

all'opera ancora una tinta metafilmica. Precisamente quella celebre che vede baciarsi Bill e Alice (o Tom e Nicole) nudi di fronte allo specchio della loro stanza da letto, con le note di *Baby Did a Bad Bad Thing* di Chris Isaak che sembrano pervenire nuovamente dallo stereo.

Alice, vista di spalle e grazie anche allo specchio di fronte, si toglie gli orecchini mentre lentamente asseconda la canzone con il corpo. Dopo qualche secondo da destra arriva il marito, la abbraccia e la bacia. L'inquadratura che ci permette di assistere all'amplesso è situata immediatamente alle loro spalle ma spostata di tre quarti a sinistra, in modo da nascondersi dallo specchio e al contempo sdoppiare i coniugi e la loro stanza. Da questa collocazione infatti, l'immagine si apre un varco duplicandosi specularmente come a comporre una sorta di campo e controcampo. Questo momento, sempre per affidarci a Metz, risponde alla nozione di sintagma a-cronologico: non sembra invero possedere legami cronologici *evidenti* con le scena precedente e quella successiva; anche se il regista, riprendendo Alice mentre si toglie gli orecchini, cerca di contestualizzarla nel momento di ritorno dal ballo e conservare una certa linearità temporale.

La scena dura esattamente cinquanta secondi. In questo lasso di tempo la macchina da presa molto lentamente carrella in avanti eliminando dal quadro i due soggetti e convergendo sulla loro copia allo specchio. In realtà anche il travelling in avanti è sdoppiato, dopo trenta secondi difatti uno stacco fuori asse molto brusco (come a volerci tenere vigili) sposta l'inquadratura un po' più in profondità raggiungendo

il primissimo piano di Bill e Alice intenti a baciarsi. Questo amplesso, ma anche l'amplesso della scena, sono interrotti repentinamente come ogni rapporto istituito da Bill in tutto l'arco del film; a questo proposito lo stacco che interrompe il coito e si allaccia bruscamente con l'immagine seguente che vede Bill recarsi al lavoro, sembrando richiamare il concetto freudiano contenuto nella frase (originale) ripetutamente battuta a macchina da Jack Torrance in *Shining*: "Tutto lavoro e niente gioco rendono Jack bambino stolto"[4].

Ci troviamo pertanto di fronte ad una situazione che si svolge a sua volta di fronte ad un'altra situazione racchiusa dentro lo specchio. Ancora una volta, come il piccolo Danny di *Shining*, lo specchio sta a richiamare l'incedere dello sdoppiamento di personalità. È qui, nella carrellata in avanti nell'intimo dello specchio, che la costruzione in abisso dà inizio al suo corso. Kubrick infatti, da un esordio su un totale della coppia, procede in avanti sino a collocarli in uno stringente primissimo piano. Quelli che vediamo ora non sono più Bill e Alice, ma specularmente il loro riflesso allo specchio.

Con questo procedimento il regista dilata il confine spaziale della scena oltre i limiti dell'inquadratura e denota l'incombenza del cinema come specchio (anche) della realtà. A confortare questa mise en abîme che non a caso richiama fortemente quella primigenia di Jan van Eyck e il suo celebre dipinto *I coniugi Arnolfini*, è la presenza di un quadro che

---

[4] Roberto Lasagna, Saverio Zumbo, *I film di Stanley Kubrick*, Edizioni Falsopiano, p. 144.

vediamo al centro dell'inquadratura (e dello specchio), ma che sorprendentemente non è presente nella stanza da letto degli Harford. Il quadro che vediamo è solamente racchiuso dentro i confini dello specchio e di conseguenza all'esterno di quelli di casa Harford. Ma se la stanza da letto riflessa nello specchio non corrisponde a quella dei coniugi Harford, a quale stanza corrisponde? Per rimanere dentro il nostro ragionamento, a quella dei coniugi Cruise, naturalmente.

Come dicevamo il cinema è anche specchio della realtà e in considerazione del fatto, come in questo caso, che l'immagine riflessa non corrisponde al suo "originale", si desume l'intento di ricreare nella stessa inquadratura (e come nei credits) il dualismo finzione-verità. Nel corso del film si ha poi la possibilità di vedere più volte che la *vera* porzione di spazio riflessa nello specchio che sta alle spalle della coppia, non comprende quel quadro, ma ben due differenti. Rivelatore anche il fatto che quel quadro (realizzato da Christian Kubrick, con un titolo e un disegno a dir poco esegetico se pensiamo alla biforcazione speculare della scena: *Cutting Hill Farm*) sia stato acquistato durante le riprese proprio dai coniugi Cruise.

Un altro fattore da non sottovalutare risiede nel medesimo primissimo piano che, contornato dalla stessa cornice dello specchio e con aggiunte le scritte CRUISE - KIDMAN, è stato scelto da Kubrick come visual della locandina. Fatto inusuale per il regista se non ritenessimo questa fotografia la rappresentazione nonché la promozione dei due divi. Questo in virtù del fatto che l'immagine riprodotta nel manifesto

diviene, nella fattispecie, un ritratto biografico.

Al manifesto di *EWS* Kubrick sottrae l'elemento stilizzante dei precedenti *Full Metal Jacket*, *Barry Lyndon* o *Arancia Meccanica*, per focalizzarsi su una (apparentemente) semplice e insignificante fotografia romanticheggiante. In realtà ciò che propone il regista non è (solamente) un'inquadratura del film ma, come agli albori del cinema (nei quali dalla locandina monopolizzata dal logo della casa di produzione si passa a quella raffigurante i divi del momento), soprattutto un istante intimo delle star Cruise – Kidman. E ulteriormente, forse, un richiamo al potere borghese che il film denuncia continuamente. "Osservazioni queste che", come scrive Kermol riferendosi al primo decennio del cinema, ma passibili d'essere adagiate anche sul nostro discorso, "ci portano rapidamente a considerare il divismo come intimamente legato alla classe di potere e sistema utilizzato in prima istanza dallo stesso potere per incrementare la notorietà e quindi, successivamente, come metodologia industriale per il lancio del prodotto parallelo all'attualità cinematografica, cioè il film a soggetto"[5].

L'immagine di Bill e Alice che nudi si baciano allo specchio è già entrata a far parte del catalogo contenente i frammenti più significativi del cinema kubrickiano. La musica che con energia sottolinea l'amplesso in un segmento strappato alla narrazione, il travelling che ostinatamente avanza a

---

[5] Enzo Kermol e Mariselda Tessarolo, *Divismo vecchio e nuovo*, Cleup, 1998, p. 13.

cercare gli occhi di Alice puntati Altrove, sono meccanismi che sottolineano l'ambiguità poderosa della scena. L'immoralità del frammento (se di immoralità si può parlare) è rafforzata dalla specularità dell'immagine, dallo sguardo che converge, sotto la distrazione di Bill, in un continente dell'Altrove, in uno spazio che il profilmico non comprende, rintracciato solamente dal regista. Un Altrove che si carica di numerose contingenze psicanalitiche e oniriche, ma anche e nondimeno di quella valenza domestica ed extrafilmica che sembra essere patrimonio di una osservazione-proiezione solo femminile. Un po' come solo femminili sono i nomi delle città invisibili di Calvino. Dove Valdrada, la città costruita sulle rive di un lago, si vede riflessa e capovolta in tutta la sua bellezza ma anche in tutte le azioni degli abitanti al suo interno:

"Gli abitanti di Valdrada sanno che tutti i loro atti sono insieme quell'atto e la sua immagine speculare, cui appartiene la speciale dignità delle immagini, e questa loro coscienza vieta di abbandonarsi per un solo istante al caso e all'oblio. Anche quando gli amanti danno volta ai corpi nudi pelle contro pelle cercando come mettersi per prendere l'uno dall'altro più piacere, anche quando gli assassini spingono il coltello nelle vene nere del collo e più sangue grumoso trabocca più affondano la lama che scivola tra i tendini, non è tanto il loro accoppiarsi o trucidarsi che importa quanto l'accoppiarsi o trucidarsi delle loro immagini limpide e fredde nello specchio. Lo specchio ora accresce il valore alle cose, ora lo nega. Non tutto quel che sembra valere sopra lo spec-

chio resiste se specchiato. Le due città gemelle non sono uguali, perché nulla di ciò che esiste o avviene a Valdrada è simmetrico: a ogni viso e gesto rispondono dallo specchio un viso o gesto inverso punto per punto. Le due Valdrade vivono l'una per l'altra, guardandosi negli occhi di continuo, ma non si amano"[6].

Forse nemmeno Alice e Bill si amano. L'intenzione del regista di posizionare questo amplesso di fronte ad uno specchio (o meglio allo Specchio, lo stesso che si frappone-intromette anche tra i due e lo spettatore della locandina), palesa il desiderio di indagare attraverso l'immagine il vuoto pneumatico prodotto dall'indecidibilità della parola. Uno "specchiamento" arcaico attraverso il quale riconoscere e riconoscersi definitivamente.

La marijuana

Appena lasciato uno specchio, sicuramente il più significante di tutta l'opera, siamo ancora assieme ad Alice di fronte ad un'altra superficie riflettente: lo specchio del vano medicinali nella stanza da bagno entro il quale la stessa preleva la marijuana. Indicativo che Kubrick decida di inserire la droga, il *casus belli* che darà il via alla regressione di Bill, dentro un armadietto e ancora al di là di uno specchio. Se lo specchio precedente rifletteva il mondo reale e lo sguardo di

---

[6] Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, 1993, p. 53.

Alice nell'atto di riconoscerlo e riconoscere se stessa (Nicole), quest'altro nasconde al suo interno la "sostanza" che per la prima volta libera la parola dal suo statuto (tutto kubrickiano) di inanità e indeterminatezza.

Il vocabolario kubrickiano del precedente *FMJ* e soprattutto della sua prima parte infatti, contempla solamente il turpiloquio. Quello di *2001* è talmente scarno da includere un intero film muto. In *EWS* invece, la parola intesa come ragionamento e raggiungimento di un(a) Fine e snodo narrativo, si presenta solamente due volte e in forma di confessione: quella di Alice dopo aver fumato la marijuana e quella di Ziegler nella sala del biliardo (momento al quale giungeremo più avanti).

La marijuana posta a questo punto del film dà il via a uno stato alterato di coscienza. Attraverso questa si attua infatti un processo di iperstimolazione sensoriale, sancendo così un allontanamento dalla consueta capacità di percezione. Evidente preludio e generatore della fase onirica, successiva alterazione coscienziale che permea tutto il film.

La marijuana, triplamente protetta (dalla bustina di plastica, dalla scatola di cerotti e dall'armadietto), segno della difficoltà di raggiungere una Meta, di approssimarsi alla rimozione (indicativo che uno dei contenitori sia una scatola di Band-aid), viene usata approssimativamente da Alice per confezionare ovviamente uno spinello. A questo proposito l'inquadratura con la quale Kubrick segue il primo tiro di Alice è curiosa e interessante. Curiosa perché mentre Alice aspira la sua boccata di fumo, noi non facciamo altro che fare

simultaneamente la stessa cosa. Con l'aiuto di un'armoniosa quanto maligna zoomata all'indietro infatti, Kubrick ci unisce specularmente con il personaggio e con il suo tiro di spinello. Interessante invece perché, per la prima volta, il regista sottolinea con una sorta di rituale arcaico, la comunione dello spettatore con il film e all'alterazione che ne conseguirà.

Da questo momento in poi infatti, successivamente alla confessione di Alice che la vede partecipe di un adulterio mancato solo per caso, Bill, inizia (e noi con lui) un tragitto che lo porterà a scandagliare il proprio interno. In questo momento, cruciale e iniziatico come il primo vagito, Kubrick intraprende quella strada che porterà il suo personaggio all'alba di una nuova luce, e forse di una nuova coscienza. Un viaggio che orizzontalmente percorre e valica continuamente stanze e luoghi e verticalmente gli alloggi del suo inconscio.

Ed è qui che Freud si fa avanti con il suo saggio sul *perturbante*[7]. Parola che concentra il suo significato nella paura di un elemento ben noto e radicato da tempo nella psiche e che, per svariati motivi, riemerge alla luce dopo che il processo di rimozione lo aveva reso estraneo. Per il regista in questo caso è la famiglia ad essere fonte perturbante. Bellocchio d'altronde, che del disfacimento della famiglia borghese ne sa qualcosa dice: "Noi sappiamo che la famiglia, sia essa alto borghese, medio borghese, piccolo borghese, che l'istituzione familiare, in definitiva, produce follia".

---

[7] Sigmund Freud, *Il perturbante*, Theoria, 1993.

The blue room

In *EWS* le finestre non assolvono alla funzione di ampliamento dello spazio, non conducono e non si affacciano su nessun luogo e nessun istante. Al contrario soffocano lo spazio al loro interno, lo introflettono su se stesso e lo fissano in un momento antonomastico. Come scrive Cerchi Usai, "Si ha infatti uno spazio amorfo, teoricamente infinito, nelle stanze in cui le finestre non denotano lo spazio ma evocano luministicamente il 'clima' della vicenda. È il caso delle finestre che fiancheggiano la Colorado Lounge in *The Shining*, e delle vetrate presso le quali ha luogo il processo in *Paths of Glory*"[8]. Non è dunque una novità per Kubrick. L'uso delle finestre come paesaggio di uno stato d'animo a sottolineare la marca psicologica di un'azione è un processo istituito dal regista più volte. Per non parlare poi di tanti altri espedienti usati da tutto il cinema impressionista (Dulac, L'Herbier, Gance, Epstein, ecc.), sino a giungere a Kurosawa, Fellini e via dicendo.

Ciò che è singolare è semmai la simbologia veicolata dal colore blu. Anche questa soluzione non è nuova nella filmografia del regista, basti ricordare su tutte la sua diffusione a macchia d'olio sull'incedere drammatico in *Shining*. Ma qui, tranne pochissime volte, questo colore viene trattenuto entro il vano della finestra, e oltre a farsi sfondo di un personaggio

---

[8] Paolo Cherchi Usai, in *Stanley Kubrick*, Gian Piero Brunetta (a cura di), Marsilio, 1999, p. 271.

nei momenti più dissoluti, dona al film una tinta sfrontatamente onirica e iperrealistica. Una soluzione questa, che delimita e sottolinea ancor di più un'architettura profilmica incarcerata nei confini geografici della psiche.

L'istante cruciale e per la prima volta chiarificatore dell'*artificio bluastro*, si ha quando Alice, fumato lo spinello, chiede informazioni al marito sulle due fotomodelle conosciute la sera prima alla festa degli Ziegler. In questo momento, abbastanza celebre poiché fotografato e riportato più volte su riviste e testi cinematografici (per esempio *Il Mereghetti. Dizionario dei film, 2000*), si vedono gli Harford interagire di fronte al bagno della loro stanza da letto. Lì, in quel bagno, per la prima volta la tinta di blu (che sembra uno dei monocromi di Yves Klein) sorgente dalla finestra si propaga in tutta la superficie, così da isolarsi nettamente dall'ambiente antistante e contestualizzarsi come oggetto significante.

La stanza da bagno è ovviamente la stessa dell'incipit e la scena che la comprende sembra essere la proiezione di quella che vede l'inizio della regressione di Jack Torrance in *Shining*. Scene ambedue con il bagno alle spalle, ambedue con una coppia abbracciata nel momento cruciale e iniziatico della confessione (Jack-Danny, Bill-Alice).

Come sappiamo in Kubrick il dipanarsi di un vicenda all'interno di un bagno o nelle immediate vicinanze, ma sempre nella stessa inquadratura, si contraddistingue rivendicandosi come manifestazione peggiorativa dell'attività umana. Sorta di scatologia swiftiana (scrittore amato dal

cineasta) che nei pressi di una fase regressiva si fa "visione escrementizia"[9], come la definisce Middleton Murry. Di conseguenza, lo stesso colore blu ospite emblematico di questo ambiente, si connota da ora in poi della medesima valenza dell'ospitante, ossia negativa.

Qualche secondo più tardi Alice, nella concitazione del dialogo, si alza dal letto e va a posizionarsi in maniera rappresentativa proprio nel vano della porta del bagno. Alle sue spalle il blu si staglia avvolgendola inesorabilmente al pari di tre cornici: quella dell'inquadratura, della porta e più in profondità della finestra. Così facendo il regista sottolinea la proprietà di un attimo e la sua riproduzione-rappresentazione in quadri che simboleggiano momenti e luoghi dissimili.

Uno di questi momenti, e qui torniamo al sottotesto di natura biografica, sembra evocativamente rinviare allo spettacolo teatrale diretto da Sam Mendes e interpretato dalla Kidman. Naturalmente ci riferiamo per similitudine a ciò che sta alle spalle di Alice e al di là della porta: *The blue room*. È così infatti che si chiama l'opera che vedeva protagonista una nuda (guarda caso) Nicole Kidman e che nondimeno è tratta (guarda caso) dal nostro Arthur Schnitzler.

Dunque le inquadrature multiple rimandano ad una rappresentazione nella rappresentazione nella rappresentazione. L'Alice del film, ma anche il personaggio della finzione teatrale e nondimeno colei che le riassume: Nicole Kidman.

---

[9] Middleton Murry, *Jonathan Swift: A Critical Biography*, Oxford University Press, pp. 432-48.

PERCORSI DELL'INCONSCIO

Il film non è un sogno che si racconta,
ma un sogno che stiamo sognando tutti insieme,
e il minimo difetto del meccanismo
sveglia il dormiente e lo
disinteressa di un sonno
che smette di essere il suo.

Jean Cocteau

Una New York da sogno

Bill Harford, come abbiamo detto, conseguentemente alla confessione della moglie inizia il suo processo di regressione che lo porterà, valicando porte, scendendo e salendo scale, percorrendo strade e corridoi, al luogo del medioconscio. Ora, ossia dopo aver raggiunto questo momento così importante situato spazialmente nel castello, Bill tenta di riprodurre, di duplicare i momenti e le occasioni che lo hanno visto

partecipe della prima parte. Torna al Sonata Cafe, al Rainbow Fashion, si ripresenta al castello, cerca di rimettersi in contatto con Marion Nathanson seppur telefonicamente, torna a casa di Domino ma al suo posto trova Sally e infine si ripresenta alla tenuta degli Ziegler. La circolarità del film è assicurata, Ziegler è ancora lì dove lo avevamo lasciato e Bill, in seguito alla sua chiamata, torna alla tana del "lupo" pronto e desideroso di chiudere (e noi con lui) una pratica drammaticamente aperta. Circolarità accentuata anche dalla linearità delle azioni che non si consumano mai all'interno delle proprie sequenze; al contrario di *Arancia Meccanica*, dove ogni sequenza si sviluppa e si risolve in se stessa, qui l'incompiutezza di ogni segmento chiede aiuto al seguente e le sue concatenazioni sono assicurate dalla fluidità (tutta onirica) della dissolvenza incrociata. Onirismo che viene sottolineato naturalmente non soltanto dalla messinscena ma anche dal profilmico.

Sappiamo bene che le strade dispiegate agli occhi di Bill non appartengono alla reale New York: sono in realtà set ricostruiti negli studi Pinewood di Londra. Poiché "Ricostruire un ambiente in studio determina così la possibilità di modificarne degli aspetti per rendere più espressivo e funzionale il contributo significante dell'ambiente stesso all'opera come intero"[1]. La permanente impronta di artificiosità delle strade è infatti messa in ostentazione costantemente. Questo è forse uno dei fattori principali della classi-

---

[1] Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film*, Utet, 1995, p. 54.

cità del cinema kubrickiano. La ricostruzione in studio è infatti fortemente rappresentativa di un paesaggio che suole muoversi verticalmente nei ricetti dell'inconscio, anziché richiamare e caratterizzare esattamente una determinata zona, in questo caso newyorkese: siamo vicini al *Mentre Parigi dorme* (*Les portes de la nuit*, Marcel Carné, 1946) e per iperbole a *Irma la dolce* (*Irma la douce*, Billy Wilder, 1963). In alcuni momenti invero gli esterni di *EWS* danno l'impressione di richiamare il set di qualche musical che, per la sua natura fantastica, non si allontana in maniera troppo distinguibile dai cammini di Bill. Cammini che in questo frangente ci interessa scomporre rievocandone un paio.

Bill, sfumato per l'ennesima volta un rapporto sessuale (quello con la prostituta Sally in luogo di Domino), esce in strada e continua nel suo perpetuo ondivagare per le vie di New York. Si accorge d'essere pedinato da un uomo misterioso, calvo e con un cappotto color cammello (in un tipico scambio che appartiene al mondo dei sogni, Bill vede un uomo con lo stesso cappotto indossato dalla moglie al termine del film). Il regista, mettendo abilmente il suo protagonista nella condizione di inseguito, ci dà la possibilità di perlustrare, ancora e di più, il paesaggio che lo circonda. In questo maniera Bill ci accompagna in visita guidata in un set anch'esso circolare, il quale manifesta apertamente la sua qualità fittizia: non è questa la vera New York, ma quella "concepita" da Bill.

Ce ne accorgiamo seguendo il protagonista con la consueta carrellata mentre tenta di divincolarsi dall'uomo miste-

rioso. Simmetricamente riusciamo a scorgere i locali e gli edifici al suo fianco e alle spalle. Voltato un angolo si nota bene un edificio rosso proprio dietro Bill, a mezza altezza un cartello che porta scritto FOR SALE, sotto il nome VITALI (Leon?) e più sotto un numero di telefono. Uno stacco e dallo stesso angolo, pochi secondi dopo, esce l'uomo misterioso. Un altro cambio di inquadratura e vediamo Bill che, ancora nella stessa via, si accorge dell'uomo alle spalle e immediatamente, per la paura, cerca di fermare al volo un taxi, questo non si ferma ma abbiamo il tempo di notare che il numero civico del ristorante Verona Restaurant dietro di lui è il 237 (il numero della primordiale stanza dell'Overlook hotel: ulteriore segnale del lavorio inconscio del protagonista). A questo punto Bill, incalzato dall'oscuro signore, scorge un altro taxi e attraversa la strada per imboccarne una nella sua perpendicolare. Ora, grazie a un campo lungo abbiamo Bill che corre verso il taxi e sopra di lui, in profondità, possiamo scorgere in maniera chiara lo stesso edificio rosso con il cartello "for sale" (messo lì appunto per essere riconosciuto) e dunque la stessa via di prima. Vale a dire: Bill lascia una via per imboccare la medesima, intrappolato dalla/nella sua stessa immaginazione e dunque perso in un circolo vischioso. Kubrick conduce il suo personaggio in un viaggio della-nella mente che per forza di cose non porta da nessuna parte se non sulle sue stesse orme. Come il labirinto di *Shining*, anche le strade di una New York uguale solo a se stessa, non permettono, nella loro circolarità infinita, l'uscita di scena (dal set) del protagonista.

È curioso a questo proposito porre l'attenzione sul fatto che questa New York così iperrealista non fa altro che mostrare flotte di taxi ad ogni incrocio, in ogni via e in qualsiasi momento. Questi taxi (gialli), gli stessi di cui i sogni di Hitchcock erano privi, rappresentano l'unico veicolo di spostamento e dunque di fuga: a parte il momento in cui Bill si reca per la seconda volta al castello, il taxi è l'unico veicolo di trasporto usato per accelerare gli spostamenti nei momenti in cui l'inerzia del passeggiare non lo soddisfa più. Per questo motivo Bill non fa altro che immaginarsene a bizzeffe. E grazie alla stessa immaginazione, per esempio, si para di fronte a sé un'edicola, ovviamente sempre nella stessa via ormai percorsa in entrambi i sensi. Oppure, tornando un po' indietro sino all'adescamento di Bill da parte di Domino, riusciamo a scorgere alle loro spalle il Rainbow Fashion situato ad una lunghezza di sguardo dall'appartamento della prostituta, nei quali pressi, intento a telefonare in una cabina, si nota bene inoltre un uomo in giubbotto nero e cappello bianco che, poco dopo, riconosceremo come Sydney Pollack nei panni non di Victor Ziegler, ma in quelli di una comparsa qualunque, logicamente. Per chiudere questo bestiario di una psiche che pesca in continuazione gli stessi corpi e luoghi centrifugati in una metamorfosi allucinatoria, segnaliamo che anche il Sonata Cafè e il Gillespie's si situano dirimpetto al già citato Rainbow Fashion.

Kubrick, in maniera quasi esasperante, ricostruisce in vitro non la città di New York, ma la proiezione della stessa da parte della mente "organizzatrice" di Bill dove le persone

e i luoghi possiedono forme e proprietà multiple. Il sogno è una questione di proiezione e, come al cinema, anche il proiettore del nostro intimo, compone i film che più ci aggradano, o forse è meglio dire, che più ci servono.

Il tipo di film proiettato da Bill deve sottostare logicamente alle contingenze del caso: per lui una donna si è sacrificata e dunque la stessa dovrà, prima della fine del film (e del sogno), appropriarsi di un nome e ancor meglio, per lo statuto proprio dell'immagine, di un'identità, di un volto. Il film sta giungendo al termine e il suo protagonista deve necessariamente chiamare a Sé tutta l'immaginazione di cui è fornito. L'edicola che prima non c'era ora è lì a fornire al film-sogno lo snodo narrativo-onirico di cui noi e Bill abbiamo bisogno: un quotidiano (scelto a caso) che nella prima pagina mostra a caratteri cubitali la scritta LUCKY TO BE ALIVE. Titolo che fa riferimento ad una donna (Amanda Curran) trovata in overdose in una camera d'albergo; occhiello, che a sua volta rimanda all'approfondimento contenuto all'interno del giornale che Bill si premura di leggere in un locale della medesima via, lo Sharky's.

In questo modo, ci vien semplice prendere coscienza di come per il dottor Harford, a differenza nostra, sia importante solo il proprio proiettato. Il resto, ciò che al suo percorso mentale non serve (le comparse per esempio, coloro che guarniscono il film senza però arricchirlo di un valore aggiunto: il contenuto), è solo un espediente al seguito del nostro profilmico (del nostro film) e non del suo di profilmico (del suo sogno), se possiamo esprimerci così. Bill infatti

vede solo il suo proiettato, e al contempo è visto solo da chi in esso si distende. I comprimari, gli astanti dei locali, quelli dello Sharky's come quelli del Sonata o del Gillespie's non lo vedono. Per il suo mondo costoro non esistono, ed anche per il loro mondo, Bill è un fantasma; uno *Stranger in the night*, come recita in sottofondo la canzone inserita nella sequenza del castello. Uno straniero nella notte che, dopo la doppia confessione scabrosa della moglie e dunque a seguito dell'insicurezza che ne deriva, viene ghermito anche da una sorta di estraneità all'amore, di perdita. Sarà forse per questo motivo che l'Italia, le sue città d'amore e romantiche per definizione sono più volte chiamate in causa: Venezia in tv nella cucina degli Harford, il Verona Restaurant, Firenze nel nome dell'albergo di Amanda Curran e nondimeno il cappuccino di Bill allo Sharky's.

Sono questi aggiuntivi segni della macchina narrativa deputati a delineare un ambiente immaginario che, in subordine a quello artefatto per definizione (il film), mette in campo, senza dichiararlo esplicitamente, ancora un doppio film. Così, anche in *EWS*, l'ambiguità del cinema kubrickiano e la sua indefinitezza sono poste in essere. "Filmando l'uomo solo, circondato da cose ostili, anche senza volerlo, si va a finire automaticamente nel campo del sogno, che è anche quello della solitudine e del pericolo"[2]. Come Hitchcock e Truffaut sanno bene, un'opera che esibisce spu-

---

[2] François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche Editrice, 1977, p. 216.

doratamente la messinscena di un sogno, non vale la pena d'essere vista. Della stessa idea, visti anche i risultati, sono Raphael e Kubrick che in una parata di situazioni strane e nella fiera delle coincidenze, hanno costruito il loro sogno. "Non si può immaginare l'inimmaginabile. Il massimo che si può fare è cercare di rappresentarlo in qualche modo artistico che comunichi qualcuna delle sue qualità"[3], dice il regista riferendosi al monolito di *2001: Odissea nello spazio*. E questo in un certo senso vale anche per il sogno, che è sì concepito da una parte della nostra immaginazione, ma è al contempo la dimostrazione dell'impossibilità dello stesso d'essere organizzato, regolato e ordinato, tanto meno in un film. Ma serviamoci e dilunghiamoci un po' con Metz che con efficacia e sardonicamente scrive:

"Lo psicologo René Zazzo raggiungendo alla radice un'osservazione spesso ripresa da Freud, sostiene a ragione che se il contenuto manifesto di un sogno fosse riportato pari pari sullo schermo, darebbe luogo a un film inintelligibile. Un film, aggiungo io, autenticamente inintelligibile (oggetto di fatto molto raro) e non uno di quei film d'avanguardia e di ricerca, che il pubblico accorto e smaliziato sa che è opportuno capirli e non capirli, e che non capirli è la cosa migliore per capirli, e che cercare un po' troppo di capirli sarebbe il colmo dell'incomprensione ecc. Tali film – la cui funzione

---

[3] Joseph Gelmins, *The film Director as Superstar*, Doubleday, New York, 1970.

sociale oggettiva, almeno in certi casi, consiste principalmente nel rispondere all'ingenuo desiderio di non ingenuità, così frequente in certi intellettuali –, hanno integrato al loro regime istituzionalizzato di intelligibilità una certa dose di inintelligibilità elegante e codificata, in modo che, di rimando, la loro stessa inintelligibilità è intelligibile. Si tratta ancora di un genere, che illustra il contrario di ciò che vorrebbe dimostrare; esso rivela fino a che punto il film si trova in difficoltà nell'intento di raggiungere l'autentica assurdità, l'incomprensibile puro, e cioè quello che il più comune dei nostri sogni, in certe sue sequenze, raggiunge immediatamente e senza sforzo. È per la stessa ragione, probabilmente, che sono quasi sempre tanto poco credibili le 'sequenze di sogno' che figurano nei film narrativi"[4].

Surmodernità onirica

Abbiamo parlato di mondi possibili collocati nello stesso film. Bill è visto solo dagli individui che compongono l'universo dell'orizzonte visivo posto in essere dal suo sguardo, quelli al di fuori pertanto, non essendo da lui immaginati e proiettati, non esistono. Questi ultimi, oltre a non notarlo e da lui non essere considerati, sono concepiti dallo sguardo dell'Autore implicito che assolve così all'esigenza di un racconto che, come altri, comporta l'intersecarsi di un altro spazio, di un *mondo possibile* e di "un possibile corso di even-

---

[4] Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, 2002, p. 129.

ti”[5]. Naturalmente questi mondi sono dal protagonista, per le leggi della narrazione, continuamente varcati, messi in comunicazione e dunque messi in scena. Come suggerisce Eco, il mondo di Cappuccetto Rosso è un mondo possibile nel quale i lupi non possiedono la facoltà di parlare, ma nel mondo proprio del lupo esiste un mondo possibile dove questa prerogativa è smentita. La costruzione di una storia dipende altresì dal mettere in comunicazione questi mondi possibili, facendo interagire le loro caratteristiche e di conseguenza suggerire un’apertura di senso: il lupo parla, tanto da spacciarsi per la nonna di Cappuccetto Rosso.

Questi mondi possibili nonché il loro interfacciarsi sono caratteristiche dell’apparato interno del racconto, della diegesi, e inoltre nascono allo stesso tempo dall’“atteggiamento proposizionale” del destinatario: anche noi, attraverso le nostre previsioni, ci costruiamo ininterrottamente dei mondi possibili. Ma tutto questo deriva in prima istanza dal sapere concessoci dal regista. Egli, avvalendosi della superiore capacità di discernimento conferitagli dal suo ruolo, ci pone nella condizione di inventare mondi possibili su mondi possibili. Di ipotizzare accadimenti, di precorrere soluzioni. Di congetturare e parallelamente venire messi in scacco da chi sino ad allora ci aveva proposto un’interpretazione. Universi che a loro volta possono essere posti in comunicazione, uniti e avvicinati oltre che dalla messinscena, anche dagli elementi architettonici del profilmico.

---

[5] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, 1979.

In *EWS* la struttura architettonica si espone, forse per l'ossatura immaginifica del racconto, grazie ai luoghi domestici che nella loro fattispecie ripropongono funzionalmente l'espressione motoria; che come abbiamo detto risponde all'esigenza di mostrare visivamente i percorsi inconsci di Bill. Le numerose carrellate dunque sono protagoniste anche negli interni e le conseguenti passerelle del protagonista sono agevolate dalla longitudinalità dei corridoi.

Il corridoio, come la strada o la trincea di *Orizzonti di gloria*, è la banchina di transito preferita dal travelling; ed *EWS* è proprio un film di corridoi, ancora più di *Shining*. Questi spazi non regolano nessuna soluzione narrativa, ma svolgono lo specifico compito di collegare momenti e mondi possibili. Paolo Cherchi Usai a proposito del corridoio scrive che "è uno degli elementi architettonici più 'superflui' sul piano della funzione (non vi si abita, non vi si svolge alcuna attività); la sua superficie conduce, viceversa, a comportamenti significativi ovvero a luoghi caricati di valore simbolico"[6], e aggiunge che sempre "Il corridoio guida il movimento dell'uomo, ma non stabilisce una relazione univoca con lo spazio: che assume perciò forme incontrollabili, dalle quali sono assenti i punti di riferimento necessari all'individuo per orientarsi"[7]. Questa mancanza di punti di riferimento, di uno spazio assestato e di orientamento, sono senza dubbio le defi-

---

[6]Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), Marsilio , 1999, p. 280.

[7]*Ibid*., p. 276.

cienze riscontrabili nella natura del sogno e in quella di Bill che al suo interno si muove.

È così evidente l'assiduità dei corridoi che non ci premuriamo nemmeno di enumerarli, poiché in tal caso significherebbe ricordare il film scena per scena. Cosa che, tuttavia, dovremmo fare anche se volessimo quantificare il numero delle volte in cui Bill si trova a salire e scendere scalinate. Altro punto nevralgico dello spazio percorso costantemente in *EWS*. Ennesima soluzione volta a porre in trasmissione mondi e momenti, ma anche narrazioni possibili. Dacché la scala in architettura "è l'equivalente materiale dell'azione umana diretta ad uno scopo"[8]. È un'imponente e luminosissima scalinata quella che porta Bill al piano superiore di casa Ziegler, nella stanza da bagno in cui soccorre Mandy. Dello stesso genere è quella percorsa inizialmente solo con uno sguardo ad accompagnare la Donna Misteriosa del castello. Poi quelle più modeste dell'appartamento di Domino e del Rainbow Fashion. E quella non meno importante (l'unica a essere discesa) che conduce Bill negli "inferi" del Sonata Cafe, inevitabile crocevia nel quale Nick Nightingale gli rivela la parola d'accesso al castello (Fidelio: opera beethoveniana incentrata anch'essa sulla fedeltà e sul travestitismo) sotto la supervisione partecipante di Stanley Kubrick.

Naturalmente non vogliamo dimenticare, nel film più *camminato* di Kubrick, quegli elementi architettonici che ricoprono la funzione di interconnessione tra i vari ambienti-

---

[8] *Ibid*., p. 273.

mondi: le porte. Il semiologo Omar Calabrese nel suo bel saggio *I "mondi possibili" in Kubrick. Ovvero: la poetica delle porte*, concentra la sua attenzione sull'ambigua funzionalità delle porte e sulla loro accessibilità "indecisa" in *Shining*. "Tutte le porte, i varchi, le aperture non sono altro che luoghi di accessibilità fra mondi, in cui il regista fa in modo che non si possa decidere mai se l'accessibilità c'è o non c'è"[9]. Lo studioso fa riferimento alle famose scene nelle quali le porte o le aperture sono protagoniste assieme ai loro transitanti: la porta del bagno abbattuta da Jack Torrance con l'ascia; la finestrella della stessa stanza dalla quale con difficoltà Danny, al contrario della madre, riesce ad uscire; la porta dell'albergo ostruita dalla neve; quella della stanza 237, ecc. Sono tutti varchi che in qualche maniera, sempre difficoltosa e decisiva, si lasciano alle spalle un ambiente, un paesaggio, un momento, un mondo, per scoprirne di nuovi. Ovvero, per dirla con Calabrese: "Sbarramenti alla decidibilità delle soluzioni narrative, ma ingressi espliciti nella narrativa"[10].

Sbarramenti in *EWS* però facilmente elusi. La comunicazione tra mondi possibili sotto la custodia delle porte è qui, al contrario di *Shining*, resa estremamente fluida. Non ci sono porte da abbattere, o spiragli difficilmente accessibili, non ci sono ostruzioni nel percorso di Bill. Il suo viaggio, per

---

[9] Omar Calabrese, *I "mondi possibili" in Kubrick. Ovvero: la poetica delle porte*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 43.

[10] *Ibid.*, p. 44.

la facoltà tutta cerebrale, non si appoggia a nessun tipo di tangibilità fisica. Le stesse porte dunque, non sono mai (se non quella di casa) toccate: l'ascensore di casa Nathanson ha le ante a scorrimento; la porta della stessa famiglia è aperta dalla governante; l'entrata dello studio medico di Bill è un altro ascensore a scorrimento. Poi ci sono le porte aperte da Milich, quelle aperte da Domino e quella gentilmente aperta dal buttafuori del Sonata Cafe. Quelle in casa Ziegler e quella dell'ospedale, la più emblematica perché girevole e ancora a scorrimento automatico. Infine, l'apertura più importante e in fondo più comodamente varcabile, quella che permette l'entrata al castello, paradigma (centrale) di tutti i mondi possibili e relegata al solo atto verbale nella pronuncia di una parola d'ordine.

Tutto quindi concorre affinché Bill possa con disinvoltura (solo apparente) procedere nel suo pellegrinaggio del cervello; Percorso esclusivamente basato, come abbiamo già detto, sul muoversi restando fermo (grazie ai taxi, alla sua auto, agli ascensori). Perfino il camminare è immoto. Un momento prima di incontrare i ragazzi che lo importunano, infatti, Bill è inquadrato con alle spalle uno scenario artificiale (lo stesso che scorgiamo dietro i vetri dei taxi e dell'auto di Bill). Un espediente questo che presuppone il soggetto muoversi su di un piano mobile a nastro, un tapis roulant (sul suolo, addirittura, si può notare l'ombra della macchina da presa).

Questo viaggio statico di Bill ci induce a pensare a quello intrapreso da Pierre Dupont (come dire il signor

Qualunque) nel saggio dell'antropologo Marc Augé. Viaggio fatto di percorsi in auto, di imbarchi ai satelliti, di aerei, di scale mobili, di esibizioni di carte di credito, di carte di riconoscimento e di banconote nei portafogli, "di tutti i luoghi dell'incontro fortuito dove si può provare fuggevolmente la possibilità residua dell'avventura, la sensazione che c'è solo da veder cosa succede"[11]. E veder cosa succede è quello che interessa a Bill Harford. Ospite e immagine speculare (in *negativo* come il sogno di Frank Silvera ne *Il bacio dell'assassino*) del Dupont descritto da Augé: signor Qualunque dei non-luoghi della *surmodernità*.

Discesa nelle profondità (del centro)

Partendo dalla medesima affermazione di Stanley Kubrick che come un terrorista del racconto cinematografico avrebbe voluto mandare in frantumi (e lo ha fatto) la struttura narrativa ogni qualvolta gli si fosse presentata l'occasione, possiamo immaginare quali e quanti scontri abbiano insaporito il rapporto lavorativo col suo sceneggiatore Frederic Raphael. Quest'ultimo è infatti uno sceneggiatore di stampo prevalentemente classico e nel corso del lavoro di stesura della sceneggiatura di *EWS* ha promulgato più volte l'intento di riconoscere al film un'impostazione che fosse il più possibile rispettosa dei modelli canonici: "Dà la sensazio-

---

[11] Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 1993, p. 9.

ne di non essere presi… in giro”[12], ha spiegato Raphael.

Niente di più vero, se non fosse che il suo “datore di lavoro” con le prese in giro, con gli schiaffi in faccia allo spettatore, ancorché in chiave didattica, c’è sempre andato a nozze. Altroché Aristotele, che nella linearità di un inizio, un centro e una fine, che nella comune nascita e morte del tempo dell’azione con quello della rappresentazione teatrale fondava la sua *Poetica*. Di più, altroché il Godard che richiamava la sovversione dell’ordine di inizio, centro e fine. Kubrick in realtà si beffava di queste logiche, nel primo caso accomodanti, e nel secondo rivoluzionarie ma pur sempre nell’ottica dello stesso principio fondante.

Anche se Frederic Raphael scongiurava che il regista volesse disegnare una struttura simile a quella di *Full Metal Jacket*, ritenuta dallo sceneggiatore incoerente anche se con buoni ingredienti, Kubrick desiderava rimanere il più possibile vicino al canovaccio del *Doppio Sogno* di Arthur Schnitzler, dileggiando più volte una forma strutturale archetipica.

Anche in questo caso il regista, come in *Full Metal Jacket*, come nella *Traumnovelle* e nei migliori romanzi di Schnitzler, preferisce entrare brutalmente nel vivo della vicenda, tratteggiando minimamente, come abbiamo già detto, personaggi e situazioni.

---

[12] Frederic Raphael, *Eyes Wide Open*, Einaudi Tascabili, 1999, p. 149.

Sia in *EWS* sia nel romanzo da cui è tratto si avverte sin dalle prime battute un sensibile sbilanciamento verso la parte centrale del racconto, ossia verso il castello. Con questo non si vuole vedere un netto cambio di registro nella velocità di esecuzione (Kubrick infatti si è sempre comodamente preso i suoi tempi, tanto da sembrare come in questo caso una specie di rabdomante dell'ipnotico), ma la condotta di Bill che costantemente percorrere in periplo ogni stanza e luogo, continua a richiamare e a investire la sua energia come se dovesse prima o poi portare a compimento un'azione, raggiungere una meta. La spesa di energia, se così possiamo definirla, che connota la messinscena, infatti, non sta tanto nell'adagio sensuale e ambiguo della macchina da presa, ma piuttosto nella muta e peripatetica erranza (psicofisica) di Bill. Kubrick, pur mantenendolo a lungo nella stessa inquadratura, quasi sempre assecondandolo attivamente con carrellate ad arretrare e giocando con il mantenimento della stessa distanza (dello stesso sguardo), lo costringe a muoversi come se i suoi percorsi non si sviluppassero semplicemente lungo stanze, corridoi e strade. Il movimento investito da Bill viene tanto avvalorato quanto più lo è la sensazione che il medesimo si attui in funzione di una gratuità motoria. Come se il movimento fosse solo nella sua immaginazione, desiderando affermare che ogni spostamento è funzionale a una struttura che non sembra a prima vista compenetrarlo.

Come segnalano Lasagna e Zumbo[13] per *Shining*, il

personaggio interpretato da Tom Cruise è segnato dalla stessa coercizione inflitta a Jack Torrance dall'inquadratura e dalle pareti dell'Overlook Hotel. Per Bill l'unica possibilità di spostamento, o per meglio dire di fuga dall'inquadratura, passa per il movimento verso/in profondità, l'unico concessogli dal regista. Con "fuga dall'inquadratura" facciamo riferimento all'abitudine di Kubrick di rendere percepibile allo spettatore, al contrario di quanto accade nel cinema classico, la presenza di un artificio instauratore. Con quella tensione cinematografica che all'inizio abbiamo denominato come perversa, il regista cerca di coinvolgere lo spettatore in una sorta di maelstrom visivo. Infatti, la stessa "trazione" che richiama Bill Harford in avanti verso la profondità dell'immagine (dunque verso la macchina da presa che simultaneamente carrella all'indietro), è sia una sorta di coazione narrativa che accompagna il suo camminamento calamitato verso il centro della storia, sia la cifra stilistica che permette allo spettatore di avvertire lo stesso senso di smarrimento del personaggio interpretato da Cruise.

Le belle e numerose carrellate laterali alle quali Kubrick ci ha tanto abituato sono in *EWS* pressoché eliminate. Se ne contano solamente un paio, e servono praticamente a consolidare e intervallare l'economia di quelle ad arretrare, come andremo a vedere, ben più importanti e significanti. A questo proposito non c'è bisogno di analizzare minuziosamente il

---

[13] Roberto Lasagna e Saverio Zumbo, *I film di Stanley Kubrick*, Edizioni Falsopiano, 1997, p. 147.

film (cosa che noi ci siamo riservati di fare) per notare un notevole “scompenso grammaticale” contestualmente ai movimenti di macchina.

Qui sotto riportiamo l’elenco dei movimenti di macchina al seguito di Bill Harford contenuti nel film.

Carrellate ad arretrare:

1) I coniugi Harford escono dalla camera da letto, salutano la figlia e si conducono al ricevimento della famiglia Ziegler

2) Gli Harford, entrati in casa Ziegler, percorrono il corridoio che li porta alla scalinata illuminata di fronte alla quale li aspettano i coniugi

3) Bill Harford, sempre al ricevimento degli Ziegler, intrattiene una discussione con l’amico Nick Nightingale

4) Bill, ancora al ricevimento, passeggia a braccetto con due modelle le quali desiderano condurlo “dove finisce l’arcobaleno”

5) Ziegler e Bill stanno uscendo dal bagno dopo che quest’ultimo ha prestato le sue cure a Mandy

6) Bill passeggia in strada dopo essere uscito da casa Nathanson e prima di incontrare la prostituta Domino

7) Bill scende le scale del Sonata Cafe

8) Assieme a Milich percorre il corridoio del negozio Rainbow Fashion

9) Nel castello la donna misteriosa avverte Bill di essere in pericolo

10) Bill sfila osservando le scene di orgia

11) Lo stesso è accompagnato dinanzi al cerimoniere

12) Bill entra al Gillespie's

13) Torna per la seconda volta al Rainbow Fashion

14) In automobile torna per la seconda volta al castello

15) Torna a casa mentre la figlia sta facendo i compiti con sua madre

16) Si ripresenta a casa di Domino e trova l'amica Sally

17) Bill, accortosi d'essere seguito, entra allo Sharky

18) Percorre il corridoio che lo porta all'obitorio

19) Esce dall'obitorio

20) Ritorna per la seconda volta in casa Ziegler

21) Nella sala del biliardo Bill si allontana da quest'ultimo per sedersi sul divano

22) Di nuovo a casa per l'ultima volta

23) Bill passeggia con Alice e la figlia nel negozio di giocattoli

Carrellate ad avanzare:

1) Bill, appena entrato in casa Nathanson, si dirige verso la stanza da letto

2) Uscito da casa Nathanson viene importunato da un gruppo di facinorosi

3) Nel cuore della notte torna a casa dopo essere stato al castello

Carrellate laterali:

1) Bill passeggia prima di scontrarsi con i facinorosi

2) Si dirige a casa di Domino

3) Si avvicina al Sonata Cafè

4) Entra nel castello

5) Bill è seguito da un uomo misterioso

Quello che è più sorprendente è l'imponente prevalenza numerica dei movimenti di macchina diretti verso la profondità dello schermo piuttosto che quelli laterali. Ventitré (ventisei se si aggiungono i tre in avanti) contro i soli cinque laterali. Nemmeno in un film come *Orizzonti di gloria* dove la visione è "costretta" a muoversi entro i confini della trincea, spostando continuamente la prospettiva verso l'abisso alle nostre spalle, si concretizza uno sbilanciamento di tale portata. Kubrick, scegliendo di usare in maniera quasi imbarazzante il succitato movimento, mette in evidenza l'ingerenza dell'apparato registico ai "danni" di quello narrativo. Il regista non ha bisogno certo di calare il suo personaggio, e noi con lui, nei meandri della fase onirica usando gli espedienti formali più classici e frusti del cinema. Come Schnitzler non necessita di cadenzare e soprattutto delineare la linea di confine fra veglia e sogno, fra conscio e inconscio. E come in *Shining*, dove la follia dei personaggi coincide senza soluzione di continuità con lo smarrimento dell'immagine e dello spettatore, anche in *EWS* il registro biunivoco si adagia sullo stesso tappeto visivo. Ecco che allora l'arretramento della macchina da presa assieme all'avanzare pletorico di Bill Harford svela continuamente un'architettura del profilmico che, presa nella sua profondità (nel suo intimo) piuttosto che nel suo sviluppo laterale, diviene anche e soprattutto archi-

tettura e territorio dell'inconscio. Questo incedere a ritroso della macchina da presa in coppia con Bill, segna però anche una stasi ottica. La distanza che intercorre tra il mezzo di ripresa, di contenimento dell'immagine e il suo soggetto, rimane sempre la stessa: Bill Harford si muove come fosse su un tappeto mobile. In misere parole, Bill Harford non si muove se non nel suo cervello, nella sua mente.

Il cinema del cervello kubrickiano che Deleuze[14] ha teorizzato ampiamente, ma non prima di Enrico Ghezzi (questo, forse per un gusto un po' vizioso dell'esterofilia, non viene mai messo in evidenza), trova qui la sua più ampia trattazione. Per quasi tutta la durata di *EWS* non facciamo altro che dimenarci entro e non oltre i confini della mente di Bill Harford. Come fa notare con lungimiranza Ghezzi nel 1977, già dal primo lungometraggio *Fear and Desire*, ciò che Kubrick desidera mettere in scena è la mente umana. Ma quello che ci interessa di più è che lo stesso Ghezzi, ventidue anni prima di *Eyes Wide Shut* scrive: "Il suo soggetto [quello di *Fear and Desire*] – apparentemente alquanto diverso da quelli che seguiranno – fa pensare all'onirismo di uno dei romanzi che Kubrick più ama e che da tempo sogna di portare sullo schermo, la *Traumnovelle* di Schnitzler"[15].

Dunque se siamo disposti a ritenere che i luoghi di *EWS* siano solo fittizi, solamente una proiezione (dopo quella del regista) della mente di Bill Harford, non ci rimarrà difficile

---

14 Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, 1989, p. 227.

15 Enrico Ghezzi, *Stanley Kubrick*, La nuova Italia, 1977, p. 29.

capire come questa sua erranza introflessa conduca non solamente ad un territorio (un centro-castello) percepibile, materiale, ma in uno prodotto ancora dalla sua immaginazione (un centro-medioconscio). Lo sbilanciamento verso questo Centro assoluto, diviene giustificabile in facoltà di una regia che mette in scena un tempo interiore dilatato (lentezza delle carrellate, comode dissolvenze al posto di stacchi repentini) contro una narrazione che spinge affinché il suo protagonista sia tutto fuorché statico. Il senso di smarrimento percepito dallo spettatore è determinato dal sinistro di queste due intenzioni apparentemente contrapposte: una celere centroflessione della sceneggiatura che porta Bill a muoversi, a fare di tutto pur di arrivare alla meta, da una parte, e una messinscena quanto mai in adagio, dall'altra.

Questa onirica discesa ai confini dell'inconscio è situata materialmente (se possiamo usare un termine del genere in un caso come questo) nella sequenza che vede protagonista Il Castello. Ora, anche noi come altri, potremmo fare esercizi di comparazione con il celebre romanzo di Kafka[16], ricercare in esso simbolismi e allegorie comuni, ma ciò che più ci preme in realtà è quello di considerarlo, alla stregua di *EWS*, semplicemente come produttore di perturbanza e catalizzatore di attrazioni e repulsioni: Bill Harford, come l'agrimensore K., si trova alle prese con qualcosa che non riesce a spiegarsi, che lo accoglie e allo stesso tempo lo respinge.

---

[16] Franz Kafka, *Il Castello*, Oscar Mondadori.

Cattedrale del medioconscio

Questa sequenza, la più lunga del film (assieme a quella della festa in casa Ziegler) e forse la più celebre, è un esempio di quanto il cinema di Kubrick si rapporti all'esasperazione con se stesso e con l'atto di vedere, inscenando un universo agitato di individui-voyeur al grado zero della caratterizzazione: conosciamo solo il pianista Nightingale (l'unico senza maschera, l'unico credibile, l'unico vestito di bianco) e il nostro compagno di viaggio Bill, il resto dei partecipanti al cerimoniale, per quanto ne sappiamo, potrebbe essere anche lo stesso della festa di Ziegler (sequenze lunghe entrambe 17 minuti). Una sorta di trasferimento e dipartita di massa da una reggia all'altra. Da un territorio *chiaro*, vissuto nella più totale legittimazione, ad uno *ignoto*, proibito dalla superficie del *reale*, situato nella profondità intermedia del *medioconscio* schnitzleriano.

Vogliamo infatti ragionare prendendo a prestito referenze dagli studi sulla psicanalisi di Arthur Schnitzler. Egli è colui al quale Kubrick ha dedicato, almeno nel desiderio, buona parte della sua vita giungendo però solo alla fine ha trasporre *Doppio sogno*. Potremmo qui chiamare in causa Freud, ma perché farlo? Perché non fare "uso" oltre che dell'autore del racconto da cui nasce *EWS*, anche dei suoi studi sulla psicanalisi?

Schnitzler a dire il vero era molto polemico con i neonati studi psicanalitici, intravedeva in essi una sistematizzazione degli impulsi umani troppo forzata. In particolare trovava gli studi dell'inconscio non propriamente veritieri. "Anche il

fatto che la psicanalisi approdi così rapidamente nell'inconscio è una confessione della sua debolezza. Essa avverte che il conscio potrebbe disturbarla, e a volte persino confutarla"[17]. Per Schnitzler non era così naturale che il processo di rimozione si direzionasse verso il subconscio, anzi, credeva fortemente che la via presa fosse sovente quella del medioconscio. "L'inconscio è infatti un territorio molto esteso, e in questo territorio ci sono più interruzioni e intrichi di strade di quanti gli psicanalisti sospettino"[18]. Per Schnitzler il medioconscio è quella regione situata tra la superficie del conscio e la profondità del subconscio, un territorio centrale entro i cui confini si attua lo "smistarsi" degli elementi con il loro emergere o precipitare. Il carattere anonimo della sequenza del castello, il suo essere emblematicamente fuori tempo e collocata in uno spazio archetipico per definizione, ci induce a pensare di trovarci proprio in quella regione per Schnitzler così emblematica.

Bill è giunto finalmente nel suo medioconscio, nel campo più ampio della vita psichica. E non è certamente casuale che questa regione così fondamentale si trovi sia nel racconto di Schnitzler sia nel film di Kubrick, precisamente al centro, come se i rispettivi racconti fossero una piantina della vita psichica del loro protagonista.

Questa regione così narrativamente centrale e per di più centralista, così esteticamente mediana, si insedia in *EWS*

---

[17] Arthur Schnitzler, *Sulla psicanalisi*, Mondadori, 1990, p. 8.

[18] *Ibid*., p. 16.

come l'Overlook hotel in *Shining*. Il simbolismo del "centro" a cui si riferisce Eliade e che riconosciamo nella montagna (sacra) che irrompe alle spalle dell'Overlook, sulla quale si mettono in comunicazione cielo e terra, si trova al centro del mondo. Allo stesso modo ci ricorda Eliade che "ogni tempio o palazzo – e, per estensione, ogni città sacra e residenza regale – è una 'montagna sacra', e diviene così un centro[19]". Un simbolismo architettonico del centro, un *Axis Mundi* che per di più duplica la sua valenza metaforica ubicandosi nella posizione intermedia del racconto: siamo al centro del mondo, ma allo stesso tempo al centro della narrazione che, come abbiamo detto, ausculta i percorsi psichici del suo protagonista.

Kubrick, come giustamente dice Eugeni, è un "*narratore* della crisi della ragione", (pensiamo ad *Arancia meccanica*, ma anche a *Shining*, a *2001: Odissea nello spazio*) e la ricerca dell'origine della crisi è messa in opera attraverso il "linguaggio del racconto, della fiaba e del mito". Una rievocazione (catartica) che passa per la messinscena di un congegno archetipico, nel nostro caso come quello del cerimoniale. Lo steso regista dice:

"La civiltà e le scienze moderne escludono ogni mitologia della nostra concezione del mondo, servono esclusivamente il principio di realtà e l'istinto di morte. Per il regista conviene allora creare il più gran numero di opere archetipi-

---

[19] Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Edizioni Borla, 1966.

che – rimescolate tutte le società e le classi – portatrici di miti in cui gli spettatori troveranno un sollievo per i loro tormenti e i loro desideri"[20].

Bill Harford è giunto finalmente nel luogo dove il *principio di piacere* trova sfogo. Qui non è importante che i partecipanti al cerimoniale siano nascosti dietro le maschere; Bill, li riconosce (o sembra riconoscerli) lo stesso. L'universo onirico non è altro che lo specchio della realtà direzionato specularmente verso il centro dell'essere. Ogni frantume del reale si riverbera estenuandosi immancabilmente nelle vastità inconsce. Bill crede di vedere Victor e Ilona Ziegler dietro le due figure mascherate che lo salutano dal balcone. Questo saluto non fa altro che legittimarlo a pensare di trovarsi in un luogo protetto come il precedente della festa da ballo: "Fate come a casa vostra" dice Ziegler ai coniugi Harford. Tuttavia questa volta è da solo, Alice non c'è (ma ne siamo sicuri?) e dunque ora Bill ha (potenzialmente) il tempo di raggiungere la fine dell'arcobaleno. Nessuna parte da maritino fedele da mantenere, nessun intervento professionale da portare a compimento, niente convenzioni sociali alle quali sottomettersi, qui siamo dalle parti del medioconscio, dalle parti della Golden Room overlookiana. Qui Kubrick e Schnitzler sono scesi con il medesimo intendimento psicologico. Se i loro protagonisti cercavano un momento, uno spazio per scongiurare il *principio di realtà*, qui, nel medioconscio, lo hanno trovato:

---

[20] Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Kubrick* , Mursia, 1995, p. 119.

"Il medioconscio è la grande regione nella quale si muovono le ricognizioni analitiche di Schnitzler, e basti pensare alle riflessioni e ai monologhi interiori dei suoi personaggi. Il medioconscio è la zona della psiche in cui appare visibile la fragilità della condizione umana, l'autoillusione dell'individuo che si sottrae alla propria responsabilità etica, il carattere di maschera dei suoi ruoli sociali"[21].

Ruolo sociale della maschera che in questo frangente viene smarrito per lasciare il posto alla sua affettazione simbolica. La maschera infatti la si vede esplodere in forme differenti sui volti dei partecipanti all'orgia, la notiamo nella stanza da letto di Domino e addirittura nella sua elevazione totemica, e quindi simbolica, nell'ingresso di casa Nathanson. La maschera per sua natura si adopera in due sensi complementari e distinti. Espropria l'individualità di colui che la indossa e al contempo gliene garantisce due ben distinte: una allegorica, che è raffigurata dalla maschera stessa, e l'altra puramente proiettiva, ideata da chi questa maschera la osserva e nell'impossibilità di scorgere il volto nascosto ne immagina uno a suo discernimento. Sta qui l'*eyeswideshut* kubrickiano, l'inintelligibilità di un volto, di uno sguardo, di un'espressione nascosti dietro l'infinita gamma di maschere tutte diverse per se stesse ma tutte drammaticamente uguali per chi le guarda. Un uso, questo, tra l'altro non

---

[21] Luigi Reitani, in *Sulla psicanalisi* (Arthur Schnitzler), Mondadori, 1990, p. 126.

nuovo, basti pensare alla maschera da clown di Johnny Clay in *Rapina a mano armata* o a quella fallica indossata da Alex in *Arancia meccanica*, richiamata anche qui dall'uomo che preleva la donna misteriosa dopo che la stessa, sul ballatoio, si è offerta in sacrificio.

Con il castello siamo nel luogo dell'immaginazione pura, della messinscena di un mondo-set che non riesce a concludersi sul carattere, sulla fisionomia e sull'azione dei suoi abitanti-personaggi. Non hanno infatti spessore psicologico queste figure che sembrano quasi manichini (o manichini che "sembrano vivi", come lo stesso Milich ha appena indicato a Bill quasi preannunciando il "castello" e suggerendo di fatto una verità: i manichini del Rainbow Fashion cambiano posizione veramente come se fossero vivi), né volto, e nemmeno un effettivo comportamento, dato che lo stesso si cortocircuita nella reiterazione parossistica dell'azione sessuale, dunque la sua negazione, quanto meno funzionale oltre che estetica. Il castello è il *cronotopo* (volendo richiamare Bachtin) di una storia, di un rito già narrato mille volte e al contempo, cosa non meno importante, la metonimia in *negativo* e in negazione, ma pur sempre duplicandola, della parte di film che l'ha preceduto e che lo seguirà. Un territorio della legittimazione dove il principio di piacere sta cercando di tenere lontano quello di realtà e le maschere non fanno altro che velare (con un espediente profilmico, al contrario dell'opera classica la quale si affiderebbe a quelli filmici) l'avvenimento di una patina onirica: solo in questo senso infatti potremmo giustificare il riconoscimento di Bill da parte della donna misteriosa.

Un mondo questo, come dicevamo, che mette in scena proprio quel medioconscio teorizzato (o forse meglio dire: filosofeggiato) da Schnitzler. Gli stessi personaggi incontrati precedentemente sono, in questo momento così importante, riproposti nella loro massima spersonalizzazione e ambiguità. Non è importante poi che questi siano fisicamente interpretati dagli stessi attori della prima parte (anche se per alcuni, tipo la modella Julienne Davis, alias Mandy, è così), ma che veicolino il portato psicologico (quindi una psicologia quasi inesistente, tutti i personaggi sono solo tratteggiati) all'iperbole onirica direttamente dentro la parte centrale in seno al castello-medioconscio. Gli stessi protagonisti avvicendatisi nella prima parte, tolto il limpido e dunque spacciato Nightingale e la prostituta, quindi anche lei trasparente per definizione e ancora spacciata, li rincontriamo negli avvenimenti che voltano e seguono lo spartiacque del cerimoniale: Milich, Sandy al posto di Domino e Ziegler incorniciati sempre negli stessi spazi. Tutto è emblematicamente lo stesso, Prima e Dopo. Solo che nel medioconscio, questo tutto (personaggi e ambienti), si convoglia nella forma di un incubo, con la sua allegoria, con il suo carnevale di corpi tutti uguali-irraggiungibili-indescrivibili e con una via di scampo che passa per l'immolazione di una donna, così da chiudere il rituale con la sua fine più classica.

Ciò che segue poi, ciò che porterà Bill a risalire il suo sogno su verso il conscio, si allaccia con questo momento grazie a frammenti che lo richiamano più o meno indistintamente. Per esempio qui, la cerimonia si svolge su di un panno rosso a sua volta ricordato e rinnovato in quello del bigliardo

di casa Ziegler. Infatti il bigliardo è la traslazione di un gioco che alla sua nascita si realizzava all'aperto, o comunque su di un ampio spazio calpestato fisicamente dai suoi partecipanti, di quello stesso spazio rimane infatti il verde che richiama il colore del prato.

In *EWS* è il rosso il colore protagonista, non il verde, ma ciò che è importante sono in realtà le parentele che condividono i due momenti "segnati dal rosso". Entrambi cruciali, entrambi con la direzione metafilmica di due registi: Leon Vitali (l'officiante in rosso) e Sydney Pollack.

Due registi, supervisori, coordinatori delle loro rispettive messinscene, deputati a far rispettare le regole del loro mondo, del loro rito, in poche parole dell'artificio ludico messo in piedi; sia esso un baccanale-rituale orgiastico, sia semplicemente un ciondolare intorno alla sua proiezione domestica rilevata nel bigliardo. Come afferma Huizinga, con il gioco "la collettività esprime la sua interpretazione della vita e del mondo[22]", del quale, aggiungiamo noi, Bill non fa parte. "Egli toglie al gioco l'illusione, l'*inlusio* (che corrisponde in realtà a *l'essere nel gioco*), espressione pregna di significato. Perciò egli deve essere annientato; giacché minaccia l'esistenza della comunità *giocante*"[23].

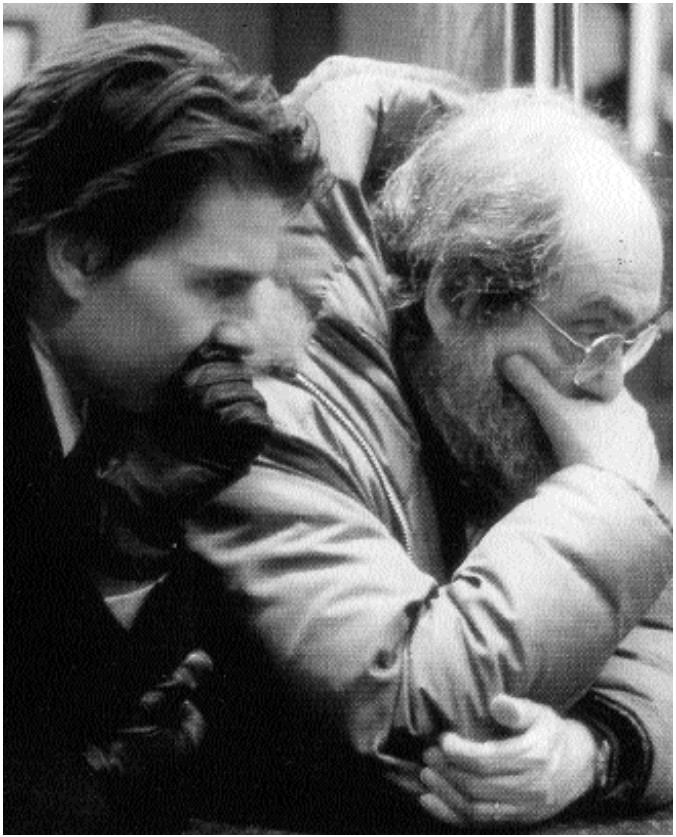
Come dice Huinzinga, gioco come interpretazione della vita e del mondo, del quale Kubrick si è sempre avvalso, duplicandolo, a sua volta, nella messinscena cinematografi-

---

22 Johan Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, 1982, p. 55.

23 *Ibid*., p. 15.

ca. In ogni suo film c'è sempre e comunque un rimando al gioco, o peggio, alla sua mancanza. Da *Lolita* a *2001*, da *Arancia meccanica* a *Barry Lindon*, da *Shining* a *Full Metal Jacket*. E naturalmente nemmeno *EWS* è privo di questa componente: Domino nel nome della prostituta, "sciarada" pronunciato da Ziegler, il negozio di giocattoli e, con più complessità come dicevamo, il rituale del castello e l'importanza della funzione profilmica del bigliardo, al quale giungeremo tra poco.



ANGOLAZIONI RISCUOTENTI

Il cinema ha il mondo intero come palcoscenico
e il tempo senza fine come limite.

David Wark Griffith

Focalizzazione interna: un viaggio in coppia

Nel precedente capitolo abbiamo visto come la figura retorica della carrellata, in particolare quella ad arretrare, imperversi e orchestri filmicamente il racconto. Questo movimento di macchina è quello che più si avvicina al tipo di osservazione e indagine dello spazio da parte del protagonista. Con la carrellata ad arretrare ci situiamo al vertice del punto di fuga dello sguardo di Bill: siamo qualche istante prima di lui nel luogo del suo percepito, ma percependolo qualche istante dopo. Con la carrellata ad avanzare viceversa, scorgiamo simultaneamente il dipanarsi della visione del protagonista, raggiungendo tuttavia brevemente in ritardo la sua prospettiva. In entrambi i casi il tipo di viaggio di Bill

non è mai da considerarsi di carattere solitario. Grazie al travelling *in linea* con il protagonista, possiamo percorrere in sua compagnia, ma soprattutto col suo punto di vista (cosa che non può avvenire con una carrellata laterale), un tragitto in tutta la sua estensione. Noi (spettatori) siamo con Bill, e il dispiegarsi della storia, i suoi deragliamenti e le sue mutazioni dipendono esclusivamente da lui, per estensione dal suo sguardo.

In *FMJ* era compito della voce over, appartenente in ogni caso al protagonista (Matthew Modine), che si assicurava il compito di indirizzare lo spettatore all'interno del racconto (in sostanza una *narrazione in prima persona*, quella che in letteratura Genette chiama *focalizzazione interna*[1]). Nel nostro film invece Kubrick ha a che fare con una storia densa di ingerenze oniriche e ben sa che la fluidità del racconto unitamente alla particolare sostanza di cui sono fatti i sogni si sovraccaricherebbe se fosse molestata da un'oratoria extrafilmica. La parola è dunque soppressa e allo spettatore non rimane che seguire visivamente passo per passo il suo accompagnatore.

Questa complicità scopica tra lo spettatore e Bill Harford si regge sulla totalità del film all'infuori di due particolari circostanze che segnaleremo tra poco. Pertanto possiamo tranquillamente affermare che il tessuto della finzione viene lievemente perforato lasciando filtrare al suo interno un intendimento tra il narratario (lo spettatore) e la sua figura

---

[1] Gerard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, 1976.

vicaria interna al film (Bill). Una concupiscenza tra due "osservatori" che delinea un asse dialettico fondato sulla condivisione del vedere e del sapere.

Focalizzazione zero: lo spettatore solitario

Ci sono macchine da presa che per raccontare una storia fanno affidamento solo sull'attore protagonista, braccandolo e istituendo (assieme a noi) una sorta di concertazione visiva. È il caso di un film poco conosciuto come *Guy*, di Michael Lindsay-Hogg. Dove un irriconoscibile Vincent D'Onofrio (alias Palla di lardo) viene ripreso ventiquattr'ore su ventiquattro da una supposta regista di cinema verità. Oppure ci sono macchine da presa che si materializzano nel corpo dell'attore e piuttosto che seguirlo gli rubano la soggettiva, abolendo completamente la loro prestazione attoriale. Due casi simbolo su tutti: *Una donna nel lago* di e con Robert Montgomery e *La fuga* di Delmer Daves, con Humphrey Bogart (entrambi i film sono del 1947).

Sono questi i casi limite di una retorica del linguaggio che accentua l'identificazione fra spettatore e personaggio, non concedendo in nessun modo un sapere maggiore da parte del primo rispetto al secondo. Una tipologia di sistema narrativo che come abbiamo già detto prende il nome di focalizzazione interna: siamo sempre con il protagonista e appunto per questo motivo non godiamo su di lui di nessun vantaggio cognitivo. Nella fattispecie il caso di Bill e

il suo spettatore.

Detto questo, ad ogni buon conto, *EWS* ospita due momenti che smentiscono di fatto questo espediente. Bill entrato nell'obitorio si appresta a distinguere (o tentare di farlo) in Amanda Curran la donna misteriosa che per lui si è sacrificata. Appena estratto il lettino dalla cella, avviene un cambio "brutale" di prospettiva. Una plongée sul corpo della donna ci scosta da Bill relegandolo al margine dell'inquadratura. Adesso ci troviamo apertamente nel punto di vista del cineasta; un'inquadratura sorprendente per non dire impensabile se consideriamo la forma registica mantenuta sino a questo momento. Per la prima volta (tolta la prima scena del film) il regista si fa "sentire". Con questa oggettiva irreale l'Autore implicito perde neutralità per acquisire un punto di vista personale. Noi, con lui, godiamo ora di un'indicazione narrativa assoluta, un punto di vista tale da conferirci un sapere maggiore rispetto al personaggio, uno sguardo privilegiato: categoria narratologica detta di focalizzazione zero. In questo modo possiamo affermare con tranquillità che qui, finalmente, troviamo il Kubrick che conosciamo per lasciarlo immediatamente e ritrovarlo nella *scena del biliardo*. Finalmente avvertiamo le calcolate geometrie filmiche, le rigorose organizzazioni dello spazio che hanno contraddistinto il suo cinema.

Si tratta infatti di organizzare, di rimettere ordine ad uno spazio disgregato, appartenente alle volute inconsce del sogno di Bill, piuttosto che alle coordinate governate dall'Autore implicito. La macchina da presa rinuncia all'a-

bituale orizzontalità per guadagnare un'angolazione fino a questo momento inusata e per questo motivo, per parafrasare Metz, riscuotente:

"L'angolazione rara, proprio perché rara, ci fa sentire meglio quello che, in sua assenza, avevamo semplicemente un po' dimenticato: la nostra identificazione con la macchina da presa (dal 'punto di vista dell'autore'). Le inquadrature abituali finiscono per essere considerate delle non-inquadrature; assumono lo sguardo del cineasta (senza di che non sarebbe possibile nessun film), ma la mia coscienza in fondo non ne è del tutto al corrente. L'angolazione rara mi riscuote e mi fa capire (come la cura) che lo sapevo già. E poi obbliga il mio sguardo a metter fine per un momento al suo libero girovagare sullo schermo, e ad attraversarlo, secondo linee di forza più precise che mi vengono imposte. Così, quello cui divento direttamente sensibile, per un momento, è la *dislocazione* della mia stessa assenza-presenza nel film, per il solo fatto che è cambiata"[2].

L'angolazione "rara" dunque ci ricorda quello che avevamo dimenticato: Kubrick, o meglio, il suo elemento distintivo. Da quale mina vagante è stato seppellito il rigore geometrico della prima parte (e non solo) di *Full Metal Jacket*, di *Orizzonti di Gloria*? In quale parte del labirinto di *Shining*, o dentro quale zoomata di *Barry Lyndon* è

---

[2] Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., p. 69.

andata persa la "quadratura" fotografica che li connota? E la simmetria di *Arancia meccanica* rotta solo dall'ultraviolenza di Alex? Dov'è finita? Nessuna paura, Kubrick non si è scordato di Kubrick, e lo ha richiamato nel momento decisivo, nel momento in cui l'ordine, che non sta certo nella vista o nell'errare di Bill, si fa carico di conferire allo spettatore uno sguardo privilegiato e una svolta narrativa. Svolta che apre uno squarcio allargando il nostro orizzonte interpretativo: Mandy non è la donna misteriosa.

Ella infatti ha incomprensibilmente gli occhi aperti (attenzione, solo per lo spettatore) e il suo aspetto è dato conoscerlo solo a noi grazie alla plongée adottata. Bill è fuori campo, richiamato solamente da una parte del cappotto, e ciò che noi notiamo (per la "rarità" dell'inquadratura) è ad egli sottratto. Nell'inquadratura successiva, ormai "normalizzata", possiamo notare come la ragazza abbia, per il mondo possibile di Bill, le palpebre abbassate (com'è dovuto che sia); un mondo possibile che in questo momento è tornato ad essere solamente del dottor Harford. Lo stesso infatti si pone dietro la ragazza e si avvicina per riconoscere nei suoi occhi quelli della donna misteriosa (e non per baciarla: le sta alle spalle proprio per collocare gli sguardi sullo stesso asse verticale e rimuovere quello delle bocche), ma si trova tuttavia impossibilitato a trarre una conclusione. Il suggerimento filtrato da Kubrick attraverso l'apertura degli occhi della ragazza, all'opposto, fa parte solamente della nostra inquadratura privilegiata, che attraverso una sorta di retorica extrafilmica, ha il compito di

informarci e anticipare una soluzione narrativa ancora sconosciuta al personaggio della diegesi.

Questo è il primo distacco tra il narratario e la sua figura vicaria. Per un attimo il viaggio dello spettatore si è congiunto palesemente con quello del regista e si è separato da quello del personaggio. Proprio come recita il titolo, sguardi (occhi) scissi in due: *aperti* per lo spettatore, *serrati* per Bill. Separazione che viene sistematicamente attuata anche in un altro ragguardevole frangente. Quando Bill, al suo ennesimo e ultimo ritorno a casa, trova sul cuscino la maschera smarrita.

Anche se in questo caso non si realizza un'omissione di informazioni da parte dell'Autore implicito nei confronti del suo attante, ma solamente un ritardo delle stesse. Siamo noi che per primi scopriamo, ancora con una plongée, la maschera di fianco alla moglie. E per di più torniamo sull'oggetto nel momento in cui viene scoperto da Bill. Il lasso di tempo che intercorre tra il compiersi delle due informazioni (la nostra e poi quella del dottore), dà modo allo spettatore di congetturare prima che quest'attimo chiosi: "Alice si accorgerà della maschera? – oppure – la maschera è veramente sul cuscino?", e via fantasticando.

Con una dissimmetria del sapere di pochi secondi tra spettatore e Bill, e con quella che va dall'obitorio alla scena seguente (la confessione di Ziegler), si attua quello che comunemente chiamiamo suspense. La focalizzazione zero dunque ci porta ad abbandonare il personaggio per anticiparlo. "È così che lo spettatore ne sa più dei protago-

nisti e può porsi con maggiore interesse la domanda: "Come si potrà risolvere questa situazione?"[3]. Quella che vede protagonista inerme la ragazza dell'obitorio verrà "risolta" pragmaticamente nella scena del biliardo, mentre quella riguardante la maschera richiede un discorso un po' particolare. Questo momento sembra evocare/rammentare, come d'altra parte la totalità del film, una situazione di confine indecisa tra sogno e realtà: scena interpretabile come metonimia del film, tra l'altro. Questa maschera, situata nel luogo occupato durante il sonno (sogno) di/da Bill, lo raffigura, lo sdoppia risvegliandolo dal "torpore" ponendolo di fronte al suo Es "onirico". Al contempo, la stessa, è la prova che gli avvenimenti vissuti hanno in qualche modo valicato il confine guadagnandosi una forma *concreta*. La scoperta della maschera infatti, non dimentichiamolo, è stata prima consumata da noi lucidi spettatori, in solitaria e senza l'impaccio di un compagno di viaggio ormai allo stremo dell'immaginazione.

Dove inizia dunque la fatica inconscia di Bill? E dove finisce? Queste sono domande che potrebbero sorgere unitamente alla scoperta della maschera, anche se sappiamo bene che in un film dove l'attività inconscia del suo protagonista (sia diurna che onirica) sembra continuamente appoggiarsi sulla messinscena è quantomeno azzardato e sterile trovare in essa una cucitura che ne delimiti i confini. Soprattutto quando, come in questo caso, gli stessi sono continuamente messi

---

[3] Cosetta G. Saba, *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*, Lindau, 2001, p. 11.

in discussione. Ma se volessimo fregarcene e per una volta cercare lo iato narrativo che localizzi prima l'avvio della regressione *immaginifica* e poi la sua interruzione, potremmo rintracciare la prima nella confessione iniziale di Alice, e la seconda nel rinvenimento della maschera. La maschera infatti è, in questo contesto, il Paradosso. La prova tangibile del mondo immaginario di Bill, e di quello immaginato dall'istanza narrante. In questo frangente il fantastico risale la gora dell'irreale su fino alla luce e assurge a simbolo dello *smascheramento* della messinscena. Per Bill e per lo spettatore, la maschera rappresenta il *fiore di Coleridge*:

"Se un uomo attraversasse il Paradiso in sogno, e gli dessero un fiore come prova d'esser stato lì, e se destandosi si trovasse in mano quel fiore… allora?"[4].

Punti di fuga sul passato

"Chiunque potrebbe trovare almeno un centinaio di modi per raccontare la trama di questa pellicola, nessuno dei quali somiglierebbe ad un altro. Uno di questi è che il film è la storia d'amore fra un uomo e una donna che hanno troppo tempo. Oppure l'ossessione amorosa di un uomo che non fa nulla, un poveraccio insomma, che non sa come riempire il suo tempo, e meno cose fa più il tempo aumenta, sempre di più, come una voragine dentro la quale c'è il nulla. Allora

---

[4] Coleridge, in Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, 1996, p. 16.

cerca di riempire questo vuoto con una donna […]. Allora ne immagina una che non esiste, la immagina così forte che ogni tanto riesce a farla apparire. Ma la sua fantasia non riesce a tenere fissa questa immagine, la presa del reale è ancora troppo forte. Così la donna scompare per sempre. Poi incontra una donna che somiglia moltissimo a quella che si era immaginato: le somiglia ma non è lei. È lei ma non è lei. Cerca di farla diventare lei, perché nessuna donna reale può competere con una donna immaginaria. Naturalmente fallisce, perché il ruolo che l'immaginazione ha assunto nella sua vita è preminente rispetto a quello della realtà. Non potendo avere che una copia funzionale della donna che ama, preferisce far inghiottire anche lei dal nulla. Non potendo amare che la fotocopia immaginaria della donna che ama, preferisce farla scomparire nella spirale del vuoto"[5].

Qui sopra abbiamo riportato un brano del saggio di Giacomo Manzoli, il resto lo ha fatto la vostra immaginazione. Si è trattato di associare a queste parole il loro referente, e con meccanica connessione le avete lette adagiandole sui personaggi e la storia di *Eyes Wide Shut*. Niente di sbagliato certo, se non fosse che la trama si riferisce a *La donna che visse due volte* di Alfred Hitchcock. Uno slittamento di senso che il lettore, fedele a quelli ben più rilevanti di Kubrick, ci perdonerà di certo, comprendendo che l'omissione del titolo del film al quale lo scritto fa riferimento è funzionale a ciò di

---

[5] Giacomo Manzoli, *La camera alta*, in "Cineforum", n. 365", 1997.

cui tratteremo.

La donna che visse due volte prende il via con i celebri titoli di testa di Saul Bass, dove l'occhio di Kim Novak è senza sosta tenuto aperto affinché possano da esso scaturire i credits e la grafica vorticosa che rimanda al titolo originale (*Vertigo*): l'occhio, anche qui, è fatalmente l'oggetto-soggetto proiettivo degli eventi; sia *EWS* che *Vertigo* trattano di sogni, o di doppi sogni, (il saggio di Manzoli su *Vertigo* è in tal senso esplicativo); in entrambi i film il peregrinare dell'interprete è volto alla ricerca di una donna perduta e sia in Hitch che in Kubrick il sacrificio della stessa sarà utile al benessere futuro (e diurno) dell'uomo. Per concludere, ambedue le storie ruotano intorno ad un deus ex machina che solo al termine si scoprirà un abile ingannatore. Certo, non vogliamo qui (stra)vedere in *EWS* il remake di *Vertigo*, ma un segmento fondamentale del film di Kubrick (la confessione di Ziegler), oltre alle figure già citate, sembra indiscutibilmente rifarsi, nella sostanza e nella forma, alla sequenza in cui Tom Helmor (il marito di Madlene – Kim Novak) si confessa con James Stewart pregandolo di pedinare la moglie.

In molti all'uscita di *EWS* trovarono nella scena cosiddetta *del biliardo* un motivo di critica: Kubrick non ha mai ceduto al commento esplicativo, mai spiegato nulla, anzi, semmai ha sempre cercato di oscurare il minimamente percettibile, perché dunque a questo punto concedersi alla spiegazione? E ancora: perché la messinscena cambia completamente registro? Queste, solo alcune delle mozioni con le quali una parte della critica si è scagliata contro il film. E grazie alle stesse

noi cercheremo di spiegare come il regista in realtà non chiarisca nulla, mandando a casa lo spettatore con l'interpretazione più insignificante che si possa concepire per un film di tale fattura, ma allo stesso tempo la più attesa dalla sua figura vicaria: colui che dall'interno del film-sogno brama la fine e il conseguente risveglio. Kubrick, collimando per tutto il film il sapere dello spettatore del film con quello del soggetto del sogno, non fa altro che mantenere lo stesso atteggiamento anche nel momento di chiusura. Anche se lo spettatore non è effettivamente dentro al sogno di Bill (grazie a questi non ne ha bisogno), Kubrick desidera che l'alleanza tra i due "sognatori" non si sciolga, negandogli così una soluzione di continuità film/sogno e assicurandogli invece un ponte comunicativo, una *traslazione percettiva* estesa.

"Lo scarto tra le due situazioni tende a volte a ridursi. Al cinema, la partecipazione affettiva può diventare particolarmente vivace, secondo la finzione del film e la personalità dello spettatore, e la *traslazione percettiva* aumenta allora di un grado, durante quei brevi istanti fuggevoli di intensità. La coscienza che il soggetto ha della situazione filmica in quanto tale comincia qua e là a confondersi, a vacillare anche se nella maggior parte dei casi questo cedimento, semplicemente abbozzato, non arriva mai al suo termine ultimo"[6].

La *traslazione percettiva* di cui parla Metz, come abbia-

---

[6] Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., p.107.

mo già visto, è dalla messinscena più volte accentuata, come a dire che il sogno non appartiene solo a Bill. Giunti al prologo infatti gli avvenimenti dovranno essere posti in ordine affinché i conti possano tornare sia allo spettatore *passivo* del film, sia a quello *attivo* del sogno.

L'importanza di questa sequenza è sottolineata anche dal fatto che si tratta di un momento del quale il racconto di Schnitzler è privo. Il regista, desidera porre la sua firma, la marca autoriale che vede la massima riconoscibilità nell'impostazione simmetrica, frontale, nella tipica impronta teatrale.

"Questa frontalità rappresenta una marca stilistica inconfondibile dello stile kubrickiano; a essa si accompagna spesso la ricerca della simmetria della composizione. Entrambe faranno ritorno in *Shining* e nella prima parte di *Full Metal Jacket*, ma sono già apparse in *Spartacus* e ancora più sistematicamente in *2001: Odissea nello spazio*. La simmetria è destinata a riflettersi, come vedremo, nella struttura stessa del racconto: essa esprime ordine, ma anche finzione; mette in scena un racconto che si denuncia continuamente come recitazione, come falso, una costruzione del pensiero, una messa in scena (il teatro come autoconsapevolezza della finzione)"[7].

Se c'è un momento "anomalo" (come hanno in molti

---

[7] Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. L'arancia meccanica*, Lindau, 1998, p. 54.

scritto) in *EWS* dunque, non sta certo nella sequenza del biliardo. È proprio qui che il regista, con una serie di referenze autoriali e metanarrative, annuncia per la terza volta (dopo quella dell'incipit e dell'obitorio) se stesso.

La sequenza è, in maniera impressionante, la copia di quella hitchcockiana. Ripassiamola velocemente. In *Vertigo* Tom Helmor chiama James Stewart per confessargli alcune stranezze della moglie e chiedergli, in qualità di ex compagno di scuola ed ex poliziotto, di pedinarla. Questa bellissima sequenza porta inconfondibilmente il segno distintivo del regista che, attraverso un particolare processo linguistico, manifesta l'intento di mettere in abisso sin da subito la struttura narrativa (tra l'altro non poteva che essere questo il momento della consueta passerella-firma di Hitchcock). Una rappresentazione nella rappresentazione si fa strada dichiarandosi quindi in tutto il suo statuto di finzione nella finzione. Sappiamo in realtà (in retrospettiva, logicamente) che la confessione di Helmor è pura invenzione, uno stratagemma per intascarsi e godersi indisturbato i soldi dell'eredità della moglie, e questo Hitchcock si guarda bene dal nasconderlo veramente. Anzi, l'evoluzione della messinscena non fa altro che svelarlo attraverso un uso *teatrale* dello spazio. Come detto, assistiamo ad una finzione duplicata: Helmor è si attore della nostra rappresentazione ma in questo momento anche dell'altra, quella ai "danni" dello "spettatore" James Stewart. Al momento della confessione menzognera infatti, l'impresario Helmor va a porsi in un piano rialzato della stanza e al contempo Stewart si distacca da esso andando a

sedersi in una poltrona. Magistralmente Hitchcock riproduce la situazione teatrale che vede lo spettatore seduto in platea e l'attore sul palco. Naturalmente il regista mantiene la macchina da presa in posizione centrale ad altezza di sguardo (spettatoriale) ed evita di scavalcare filmicamente il campo (salendo sul gradino) occupato dall'"attore" Helmor; piuttosto accentua il carattere teatrale tenendo in campo la cornice della saletta soprelevata. Sin da subito quindi il cineasta mette in chiaro gli intenti del film attraverso una sequenza che ne svela il registro metacinematografico. Scottie (James Stewart), che come Bill è il personaggio deputato ad accompagnarci all'interno della finzione, è a sua volta vittima di un'ulteriore simulazione.

Col medesimo procedimento Kubrick ritrae il suo Bill inserendolo in un ambiente teatralizzato che, inoltre, si rifà a quello menzognero di *Vertigo*, denunciando di conseguenza come fittizia l'interazione tra i due personaggi. La stanza che li ospita è appunto, come il bagno (rosso) wrightiano della Golden Room in *Shining*, o la stanza rococò in *2001*, uno spazio altamente significante già per il fatto d'essere arredato e progettato in maniera estranea al resto della residenza. Questa sala in stile regency (e il suo décor) chiude ermeticamente la sequenza retrodatandola cinematograficamente e denunciandosi come rievocazione fattuale. Non è infatti solamente la sua impostazione teatrale (l'aumento spropositato della profondità di campo, Bill che si rivolge allo spettatore di un'ipotetica platea dando le spalle a Ziegler, la comunione dei punti di fuga dalla stanza con quelli dello schermo,

ecc.) a ricordare la stanza di *Vertigo*, ma soprattutto il suo arredamento. Parliamo delle stesse pareti in legno (regency), dei numerosi quadri che le adornano, dei libri antichi, dei camini, dello stesso stile dei tavoli e delle poltrone, dell'enorme finestra-schermo, della moquette (che non è rossa come quella di *Vertigo,* ma ci pensa il telo del biliardo a ricordarlo), del tavolo dei liquori e di quel che per significanza avvicina maggiormente le due sequenze, ossia il modellino di un veliero: va a quest'ultimo invero il compito di avvicinare con pregnanza i due film. Lo stesso lo ritroviamo inoltre nell'opera di Hitchcock che più mette in scacco/smacco la finzione cinematografica, che più apertamente si dichiara come metafora filmica della menzogna, che più mette in scena l'ambiguità della recitazione: *Paura in palcoscenico*. Film che allude proprio alla finzione teatrale come esperienza fondante, come esorcizzante delle paure del reale. Per chiudere, aggiungiamo che la domanda di Ziegler rivolta a Bill ("Bevi qualcosa?") è la stessa che pone Helmor a James Stewart.

È chiaro che Kubrick, rifacendosi in maniera indubitabile alla sequenza e alla stanza di *Vertigo*, pone immediatamente in discussione e ambiguizza il recitato tra Bill e Ziegler. L'eccessiva confezione polisemica di questa sequenza fa pensare automaticamente alla colonizzazione del presente da parte della *maniera nostalgica* di cui parla Jameson, e al suo "storicismo onnipresente, onnivoro e quasi lipidico":

"Tutto nel film contribuisce a oscurare la contemporaneità ufficiale e a far sì che lo spettatore recepisca la vicenda come se fosse ambientata in una sorta di anni Trenta [Cinquanta, nel nostro caso], al di là del tempo storico reale. L'accostamento al presente attraverso il linguaggio artistico del simulacro, o il *pastiche* di un passato stereotipato, conferisce alla realtà presente e all'esposizione della storia odierna il fascino e la distanza di un lucente miraggio. Ma questa stessa maniera cattivante della nuova estetica è emersa come un elaborato sintomo del declino della nostra storicità, della nostra possibilità vissuta di esperire la storia in modo attivo: non si può dire perciò che sia il potere formale della nuova estetica a produrre questo strano occultamento del presente, ma solo che essa, attraverso queste contraddizioni interne, dimostra la gravità di una situazione di cui noi sembriamo essere sempre più incapaci di fornire rappresentazioni della nostra attuale esperienza"[8].

Tutto ciò, come abbiamo già detto, è enigmaticamente attuato intorno al biliardo, simbolo assiomatico di una performance volta alla ricreazione ludica (quindi ad una finzione) che è sì rispettosa delle proprie regole interne, ma al contempo le stesse vengono disciplinate (per la contingenza del profilmico) da chi in quel momento possiede il bandolo della narrazione: naturalmente Ziegler. Perché, come dice ancora

---

[8] Frederic Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, 1989, p.44.

Huizinga, "ogni gioco ha le sue regole. Esse determinano ciò che varrà dentro quel mondo temporaneo delimitato dal gioco stesso. Le regole del gioco sono assolutamente obbligatorie e inconfutabili"[9]. Il bigliardo, come la sequenza sempre *rossa* del cerimoniale al castello, è simbolo di recita, finzione, dunque messinscena ("è stata una messinscena" dirà Ziegler). Una messinscena eretta dal padrone di casa, della stanza, e della sequenza che la stessa veicola.

Ziegler spiega a Bill quel che gli è successo la sera prima tenendosi fisicamente a contatto con il biliardo. In questo modo si attiene simbolicamente alle regole facenti parte di un gioco e non della realtà dei fatti. Emblematico è il momento in cui Bill, ormai esausto, mostra il ritaglio di giornale e chiede a Ziegler se la Curran dell'articolo corrisponda alla donna misteriosa sacrificatasi per lui la sera prima. Ziegler in questo momento è vicino a Bill (e vicino allo schermo), ma prima di rispondere si allontana da lui e si avvicina al biliardo, lo tocca, uno stacco ci offre il suo primo piano sotto la luce delle lampade e, con spudorata falsità, risponde positivamente: "Era lei". Ma è una menzogna, Amanda Curran dell'articolo è sì la Mandy in stato catatonico nel bagno di Ziegler, ma non è la donna misteriosa: basta dare un'occhiata ai titoli di coda. Tra l'altro non poteva essere diversamente dato che le condizioni di Mandy (attestate proprio da Bill) erano tali per cui avesse bisogno di un passaggio a casa, altroché baccanali. Passaggio a casa che però non ci permet-

---

[9] Johan Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, 1982, p. 15.

te di quadrare il cerchio. Ziegler infatti confessa ancora a ridosso del biliardo che la Mandy del sacrificio non è stata uccisa dagli appartenenti al cerimoniale, ma che al contrario due di loro l'avrebbero accompagnata a casa, appunto. Un lapsus bell'e buono, altra menzogna dato che l'articolo fa riferimento sì a due signori ma che gli stessi l'avrebbero scortata sino all'hotel Florence.

Come vediamo molti passaggi significativi non tornano, ma proprio perché il contesto onirico nei quali in maniera contemplativa si agitano (come il contemplativo di *Vertigo* rilevato da Truffaut) si propone di frammentare gli stessi spingendoli alla deriva. Solo così spieghiamo l'infinità di anomalie. Dal Vitali del cartello in strada, dallo stesso che nell'articolo di giornale viene, per nome e cognome, presentato come un famoso stilista, dal "secondo" Pollack sempre in strada a tutta la masnada di contraddizioni rilevate fin qui.

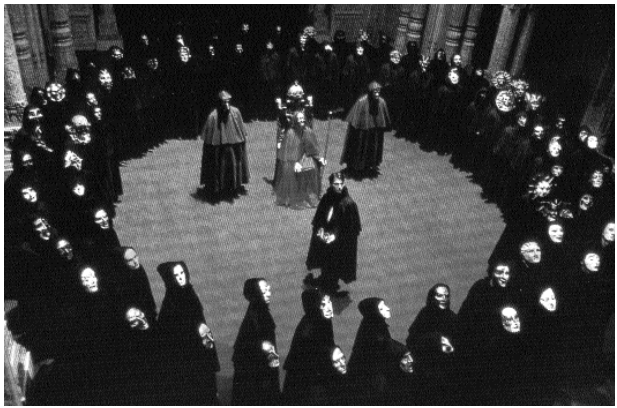
Bill ha ormai percorso e ripercorso le tappe di un viaggio che lo ha visto protagonista inerte e inappagato; itinerario che passa per un amplesso ottico mai portato a termine. A questo punto, dunque, il dottor Harford cerca conferma agli interrogativi che lo accompagnano dall'inizio del film-sogno, e Ziegler è lì, al momento giusto, a soddisfarlo confessandogli ciò che vuol sentirsi dire. Poiché Bill, per la particolarità liberatoria e/o purificatoria del sogno, desidera definitivamente risvegliarsi avendo messo prima a posto tutti i tasselli.

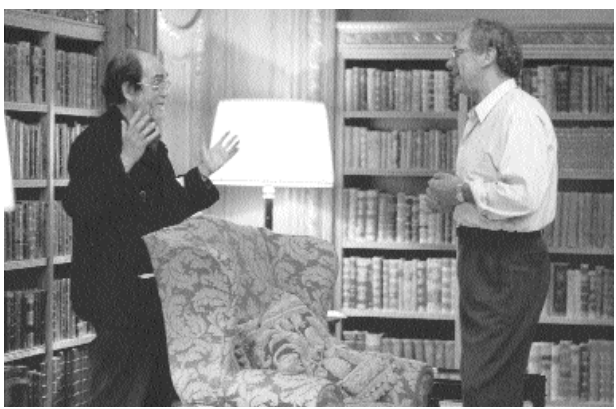
Ma quello che è più inaccettabile (machiavellico?) come

sopra abbiamo accennato, è che alla presa in giro di Bill da parte di Ziegler, si accompagna quella ai danni dello spettatore: cosa questa ben più rilevante. Lo spettatore infatti non ha certo la necessità di accontentarsi di una verità non verità, di una spiegazione raffazzonata. Ma allo stesso modo, Kubrick, fedele fino in fondo al registro di un film-sogno, e al gemello hitchcockiano-menzognero, sente il vincolo di chiudere *EWS* nel segno di un'ambiguità assoluta, sbeffeggiando lo spettatore come nemmeno erano riusciti a fare *Paura in palcoscenico* o *Rashomon*, entrambi del 1950.

Bill è la nostra figura vicaria e, aiutando se stesso a risolvere l'enigma che attanaglia la sua coscienza, aiuta noi a risolvere il mistero del film. Il dottor Bill Harford, per fare un paragone letterario, ha la stessa valenza di Watson, l'altro celebre dottore nato dalla penna di Conan Doyle. Il dottor Watson è un'invenzione funzionale del narratore che, come Bill, attraverso le continue domande poste a Sherlock Holmes (un ipotetico Victor Ziegler), soddisfa i dubbi del lettore. Senza queste "ottuse" interrogazioni infatti, al lettore sarebbe sottratta la possibilità di riuscire a comprendere il metodo e il processo deduttivo del detective londinese.

Con il piccolo problema che nel nostro caso nessun mistero viene sciolto e lo spettatore è costretto, come Bill, a tornare a casa credendo a ciò che il suo intuito gli suggeriva. Soddisfatto così Bill e soddisfatto lo spettatore, che del suo stesso sogno fa parte e dal suo sogno si ridesta.





CHIUSURA IN NOIR

Stanley Kubrick, dagli anni Novanta in poi, con la scomparsa di Kurosawa, Hitchcock e Fellini, è stato il più grande regista vivente. Ma ora che si trova con loro nel pantheon dei registi che furono, e con gli stessi ci inquadra dall'alto nell'ultima plongée del definitivo film sulla vita, la *concorrenza* è tornata a farsi più competitiva. Lassù, nel luogo assoluto dell'overlook e insieme all'ammirato Ophüls, osserva meravigliato, ancora una volta, gli sconquassi critici prodotti sulla sua opera e ahilui incentivati dalla stessa.

Esistono grandi film che si sono dati in tutta la loro comprensione perimetrale, e nell'epidermide della loro abbacinante bellezza ci hanno regalato meraviglie alla velocità di ventiquattro fotogrammi al secondo, ma senza indurci a pensare che quella luccicanza potesse nascondere derive filmiche degne dei migliori traghettatori di senso: pensiamo al primigenio Hitchcock, quello ancora privo della patente di grande cineasta. Esistono poi strani marchingegni, ed ora veniamo a Stanley, che hanno avuto, hanno ancora e forse sempre avranno, la capacità di generare spiazzanti catastrofi in cellulosa pur tuttavia non nascondendo il loro dispositivo ma anzi, suggerendocelo e suggerendocene a migliaia aggrappati negli

interstizi geometrici della *quadratura* filmica.

La classicità del cinema kubrickiano, al contrario di quella più "ammansita" hitchcockiana, si è sempre premurata di porgersi allo spettatore già nella sua lacerazione, nell'attimo della sua finitezza, ricamandosi grandi (gradi) zeri tutt'intorno al pertugio dal quale la luce del proiettore si dipanava in calcolate di movimenti innovatori: lavorare sui generi(s) minandoli alle fondamenta per poi sulle stesse macerie restaurare un universo frantumato, questo era il lavoro del regista ebreo del Bronx. Un universo che raccoglie come un rabdomante della maceria cellulosica tutti i *rimossi* coscienziali del cinema classico americano.

Kubrick riteneva imprescindibile strappare dall'ombra e ricalcare i contorni dell'anima, della coscienza del cinema classico e dei suoi personaggi. Quelli che si agitano nelle stanze (il suo è più che mai un cinema degli interni, sia spaziali che intimi) sono i simulacri ebbri di un cinema che non c'è più. Di un cinema che Kubrick si è permesso di inquadrare (ecco lo sperimentalismo) nella sua parte più oscura, in quel fuoricampo mai troppo immaginato, mai esplorato. Il regista ci ha regalato quello che la classicità ci ha nascosto, mostrandoci così il suo *negativo* cinematografico. Kubrick è la coscienza del cinema classico, il suo fuoricampo (ri)mosso. Forse è proprio per questo motivo, per la forte marca (in)coscienziale, che l'intera filmografia si è mossa sul crinale della deriva onirica. Sempre in combutta tra ciò che sembra e ciò che è, contusa nel sinistro partorito da queste due percezioni.

Walker nel 1972 scriveva giustamente che "*L'arancia meccanica* è più vicino allo stato onirico di quanto lo sia mai stato un film di Kubrick", ma dobbiamo dire a suo discapito che non era ancora arrivata come un lampo la *luccicanza* dell'anno 1980 e il doppio triplo quadruplo (unico) sogno di *Eyes Wide Shut*. Forse il film più sfuggente nel panorama già inintelligibile del cinema kubrickiano. Saremmo infatti presi dallo sconforto se solo provassimo ad inserirlo nelle accavallate striature del *genere* cinematografico. Come infatti ingabbiarlo questo film, come raggelarlo con fare chirurgico da abile tassonomista nell'ipertrofica stesa delle pellicole figlie di? Probabilmente Thriller? Forse giallo? Melò? Horror? O se mai noir, che con questi spesso si interseca? Sì, forse noir, o meglio, neo-noir, così Leonardo Gandini[1] denomina alcuni film di questi anni tra i quali *Taxi driver*, *Strade perdute* e *Fight Club*.

In *EWS* l'ambiguità dei personaggi tipica del noir non manca, pensiamo in primis a Victor Ziegler, ma anche a quella meno mascherata (e per un mascheraio è forse una contraddizione) di Milich, all'indeterminatezza di Alice, all'equivocità virile di Sandor Szavost e a quella frivola del portiere d'albergo, e poi i due giapponesi, il pedinatore e l'indefinibile, per quanto poco abbozzata (persa nei recessi sinuosi del montaggio?), Illona Ziegler. E se non bastasse l'intrecciarsi di sogno e realtà è qui ancor più accentuato, tanto da non potersi sciogliere in parallele soluzioni di continuità e

---

[1] Leonardo Gandini, *Il film noir americano*, Lindau, 2001.

conseguentemente dare la stura ad un enunciato onirico che si intessa da capo a coda. Il *noirness* tipico del genere, a tal proposito, persiste per l'intera durata del film tanto da risultare quasi, paradossalmente, la sua antinomia. Tanto da indurci a credere che il *sogno* non sia né *Doppio* né unico, ma che al contrario il tutto si svolga con estrema disillusione, anche se in realtà sappiamo che non è così. Dietro di noi una mano ci costringe a tenere la testa immersa in un acquario che tracima liquido onirico e da lì sotto non riusciamo a percepire nulla che non sia sfocato dalla lente (del vetro, dell'obiettivo), tanto da non distinguere più i confini della realtà e scambiare per vero ciò che di vero ha ben poco, tanto da perderci dentro e non trovare più la strada del ritorno. Quelle dei percorsi di Bill possiamo tranquillamente definirle *Strade perdute* del noir.

Nel film di Lynch, come in *EWS*, "la dimensione del sogno non contamina quella della realtà, semmai la avvolge completamente: la condizione di incertezza in cui è posto lo spettatore così non è più originata dalla possibilità che le immagini riflettano la visione alterata di un personaggio mentalmente squilibrato, ma, al contrario, dalla difficoltà nello stabilire se e quando esiste, all'interno del racconto, una zona non attraversata dall'incubo, dall'allucinazione"[2]. Kubrick, come Lynch ma soprattutto Schnitzler, semina scenari sul fecondo territorio dell'indecifrabilità. E non di meno anche le restanti vestigia del cinema noir come il delitto e il tradimento (il *fatale* soffocato in

---

[2] *Ibid*., p. 126.

Alice è magistralmente riassunto nella visione - zoomata - di Bill sul volto sorridente della moglie mentre la sua voce-over rievoca il sogno fedifrago) sono costantemente e definitivamente mantenute sull'abisso onirico della reiterazione semantica. Come non mai, il noir viene a perdere le sue coordinate per guadagnarne di nuove: il delitto sembra non esserci stato, o meglio, sembra giustificarsi nel sacrificio di una donna creduta altra, e il tradimento (Alice e il marinaio in b/n) si nega (o rinega duplicandosi) a se stesso in quanto immaginazione dentro il già immaginato-sognato del protagonista. Il mascheramento, in più, concorre a negare l'immedesimazione di Bill nei confronti di un'eventuale realtà, e quella dello spettatore in quella del noir, quantomeno classico: la maschera, assieme alla spogliazione del corpo, rappresenta la perdita dell'identità del corpo stesso, la sua negazione. Se non c'è riconoscimento non c'è identificazione né dunque la possibilità di "risveglio" (o/e catarsi) e, mancando quest'ultimo, viene meno l'opportunità di distinguere come verosimili gli accadimenti vissuti. Estremizzazione quindi del noir, smarrimento dei punti di riferimento (inconscio e conscio si cingono indistintamente come le *metamorphosis* di Escher) e, perché no, consequenziale riformazione della morale apportata al genere. D'altronde Kubrick lo aveva già fatto con *Rapina a mano armata* cimentandosi col noir e addirittura, come dice Pierre Giuliani riferendosi ad *Un bacio e una pistola*, "chiudendo qualcosa nello stesso momento in cui Robert Aldrich inaugura altri percorsi"[3].

---

[3] Pierre Giuliani, *Stanley Kubrick*, Le Mani, 1996, p. 9.

Il cinema di Kubrick, come da più parti si è detto è dunque un cinema del sogno, dell'inconscio e quindi del cervello, ma con questo non si vuole sostanziare la tesi di un cinema della ragione, ma se mai del desiderio. In Kubrick tutto è desiderio, ogni azione è modulata, sospinta dal desiderio. Il cineasta sa perfettamente che la Storia è fatta non dalla ragione ma bensì dalla possibilità del desiderio di farsi propulsore degli accadimenti. "Il segreto della storia – scrive Norman O. Brown chiosando Freud – non risiede nella Ragione, ma nel Desiderio, non è nel lavoro ma nell'amore"[4]. Amore, Desiderio, ma non Ragione e non lavoro. L'uomo kubrickiano, in realtà, è sovente un perdigiorno (è nella notte dell'inconscio che di si dà da fare). Lo è Humbert Humbert, lo è la truppa del *Dottor Stranamore*, ma lo sono anche i Drughi, desidererebbe esserlo Redmond Barry, lo è drammaticamente Jack Torrance e immancabilmente lo diventa il nostro Bill Harford.

Per Freud l'essenza del principio di realtà risiede nella pratica del lavoro, nel bisogno economico; ma l'essenza invece dell'uomo si adagia da tutt'altra parte, nei rimossi desideri inconsci. Ecco allora che torniamo al nocciolo della questione del cinema di Stanley Kubrick: il rimosso. Che cosa desidera l'uomo al di sopra e al di là "del benessere economico" e del "dominio sulla natura"? L'amore certamente, ci rammenta Freud. Ma se nella storia l'amore è sempre esi-

---

[4] Norman O. Brown, *La vita contro la morte. Il significato psicanalitico della storia*, Adelphi, 2002, p. 35.

stito (come dicevamo, al di sopra del lavoro) significa che esso deve essere stato il propulsore, l'energia, la forza nascosta che ha alimentato il lavoro e il farsi della storia. "Da questo punto di vista l'Eros rimosso è l'energia della storia, e il lavoro va visto come sublimazione dell'Eros"[5]. A questo proposito e al contrario di quanto si è spesso detto, i film di Kubrick sono tutto fuorché gelidi e distaccati. Il regista ci ha senza eccezione parlato di amore, del tentativo dell'uomo di far riemergere l'amore alla vita. Nel cinema di Kubrick forse non sussiste, di fatto, una *consumazione* dell'amore, ma c'è sicuramente e indiscutibilmente un'ostentata ricerca della stessa che tuttavia passa per una sublimazione. Le sue opere allora potrebbero vestirsi anche della locuzione di *apologie della sublimazione*. Le quali potrebbero risiedere nella scrittura in Jack Torrance, nel raggiungimento del potere in Redmond Barry, o più universalmente nella guerra ne *Il dottor Stranamore* e *Full Metal Jacket*.

Ma con *EWS* le cose sembrano modificarsi per acquistare una forma da considerarsi quasi involuta sulla sua brutta piega. Siamo inabissati dentro un universo-film senza crepe di respiro. La pressoché mancanza delle abituali soggettive (l'unica è quella pocanzi descritta) è la dimostrazione di un film che è totalmente immerso dentro l'inconscio, e dunque già dentro la massima soggettiva possibile al cinema. Dopo dodici film Kubrick è finalmente giunto a mettere in scena, non la sublimazione dell'eros come nelle precedenti opere,

---

[5]*Ibid*., p. 36.

ma un mondo dove l'eros stesso si stringe nelle volute claustrofobiche del rito. La ritualità sottende alla pratica sessuale, spogliandola di qualsiasi tipo di passione e sensualità (il film n'è "magistralmente" privo), profondendole semmai un'aura di percezione mortifera. Una sensazione di morte, di gesto (a)sessuale, asessuato, che vagheggia nel suo stesso sforzo di atto riproduttivo mancato, finito. Il tradimento quindi va considerato come perpetuazione di questa sterilità riproduttiva. Al di fuori della famiglia si nega di fatto l'istinto vitale, quella rinascita auspicata dal feto astrale in *2001: Odissea nello spazio*. Una sublimazione dunque abortita nel momento stesso del suo generarsi e nel suo dipanarsi in serialità orgiastica. E lo *scopare* di Alice pronunciato in chiosa alla narrazione non fa altro che riproporre verbalmente la meccanica dei corpi in sfilata al castello, seppur cercando di riportarla sulla coordinata famigliare.

È su questa base che consideriamo, come si diceva sopra, il cinema kubrickiano come una sorta di enunciazione del rimosso nel cinema classico. Kubrick si è avventurato, tenendo gli occhi ben aperti e senza tentennamento alcuno, là dove lo "spettatore" del classicismo strabuzzava gli occhi e caracollava sulle ginocchia. Come dicevamo, nei film di Kubrick si denuncia quel *campo* che tanto cinema, anche il più impudente, ha mantenuto *fuori*.

E se per inquadrare questo *campo* Kubrick ha strozzato la sua messinscena negli arabeschi indistinti di un sogno-non-sogno e nell'abbraccio dell'ambiguità ontologica tipica del noir, tutto questo deve contenere un motivo ben funzionale.

Che non sta, a nostro parere, nel considerare questo film testamento come una piccola conversione al *lieto fine* dell'umanità, ma se mai al suo ripartire da capo. Che ci dicono si faccia, appunto, scopando...

COMMENTI A CALDO

Sono passati dodici lunghissimi anni da *Full Metal Jacket*. Un film straordinario e sconcertante arrivato, fuori tempo, a narrarci dell'orrore della guerra del Vietnam. Un altro orrore e un sotterraneo tremore pulsano nelle oblunghe sequenze dialogate di *Eyes Wide Shut*. Il desiderio e le fantasie sessuali covano la paura e la morte, la minaccia e la perdita di se stessi o dei propri lineamenti. In maschera a viso scoperto, la geografia dei visi, la profondità dello sguardo, i sorrisi e le lacrime nascondono gli incubi e i fantasmi (come in *Shining*), le ambizioni e le sconfitte (come in *Barry Lyndon*), le visioni indecifrabili (come in *2001: Odissea nello spazio*), la violenza delle pulsioni (come in *Arancia Meccanica*). Due divi popolari e moderni, Tom Cruise e Nicole Kidman sono al centro di un labirinto di parole, di attese, di stupori improvvisi, di scoperte dolorose. Alice, ex gallerista di Soho, e Bill un medico senza alcuna qualità, presi in ostaggio dalla trama suadente del testo psicanalitico di Arthur Schnitzler, *Doppio sogno* e guardati a vista (insistiti i primi e i primissimi piani, ripetute le scene che quasi sfiorano o evocano il piano-sequenza, una "diretta", con pochi stacchi, di un set domestico) dagli occhi di Kubrick e dalla sua volontà di raccontare della sessualità, della malattia e dell'ibernazione delle passioni. Argomenti annientati dal cicaleccio torbido di questi anni. L'apparente tema centrale del film, come sempre nella folgorante filmografia kubrickiana, è in ritardo e in anticipo, in una New York natalizia,

artificiale e tetra, nonostante le luci colorate e bianchissime, l'inganno e il sogno sono le reciproche necessità di una coppia ordinaria sposata da nove anni, moderatamente infelice e annoiata. La deriva onirica per lei è solo mentale, un'avventura non consumata con un ufficiale della marina, mentre toccherà a lui sfiorare luoghi, corpi, odori, trappole, baci e inganni. Bill, stupefatto si troverà impigliato in un "intrigo emozionale" senza soluzione. Capiterà forse che il sesso è una sciarada, una messa in scena, una cerimonia agghiacciante come certi horror degli anni Cinquanta e Sessanta.

Enrico Magrelli, "Film Tv"

[…] Il film su Schnitzler e il suo doppio sogno, o novella onirica, non può che darsi in chiusura di carriera, dopo anni e anni di gestazione, perché è esattamente il film che sposta e condensa tutto il cinema di Kubrick. L'attenzione al sogno come linguaggio, e dunque al cinema come sogno a occhi apertamente chiusi, secondo me, rappresenta assai bene il senso-cinema non solo di S. K., ma del XX secolo […].

Flavio De Bernardinis, "Segnocinema"

Meglio esser sinceri: non si sa più cosa scrivere sull'ultimo film di Stanley Kubrick, se non ribadire che è bellissimo, scagliandosi così contro i mulini a vento dei molti critici che,

in giro per il mondo, non l'hanno apprezzato […]. Invece la voglia di difendere Kubrick contro tutto e tutti, anche contro gli incassi americani (buoni ma non eccezionali), prevale. E si finisce per dire ai detrattori, con il sopracciglio alzato: ne riparliamo fra dieci anni, ok? Vengono alla memoria le assurde recensioni uscite a caldo su *2001* ("incomprensibile"), su *Arancia meccanica* ("istigazione alla violenza"), su *Barry Lyndon* ("estetizzante, una galleria di quadri"), su *Shining* ("un horror che non vale il romanzo di Stephen King"). Tutto documentabile, tutto negli archivi, e oggi si tratta di capolavori riconosciuti del Novecento […]. Kubrick non ha voluto fare un film sulla New York anni '90: con il consueto cannocchiale puntato sul Tempo, si è servito di un racconto di Schnitzler, *Doppio sogno*, per scavare nel lato oscuro dell'amore. E per scoprirvi un fortissimo senso di morte. Il film è quel che nel Medioevo si sarebbe definito una "danza macabra": ovvero, uno spettacolo che crea un ponte fra il nostro mondo e quello dei trapassati. Che non sono semplicemente morti, ma sono un universo parallelo che ci scruta, forse ci desidera, di tanto in tanto ci chiama. Questo e non altro è il senso delle seduzioni che Bill e Alice incontrano nel loro cammino, fin dal primo party in casa Ziegler: il nobile ungherese che insidia l'ubriaca Alice, le due modelle che come sirene mettono alla prova la fedeltà coniugale di Bill. *Eyes Wide Shut* è un percorso a ostacoli fra queste tentazioni, e la battuta chiave è quella finale, di Alice: "Riteniamoci fortunati per essere sopravvissuti". Perché la morte li ha sfiorati in mille modi, e loro sono stati mille volte sul punto di

cadere nelle sue braccia: esattamente come Jack Nicholson nella stanza 237 di *Shining*, o come Slim Pickens a cavallo della bomba nel *Dottor Stranamore*. Leggere *Eyes Wide Shut* come una fiaba moderna e adulta consente di apprezzarne la struttura circolare e, qua e là, apparentemente randagia. E di seguire Kubrick nei territori sfavillanti (osservate i colori, e la fotografia; le luci, gli alberi di Natale) della sua fantasia […].

Alberto Crespi, "L'Unità"

Arriva nel fondo dell'anima. Cinema come arte e non come macchina per fare soldi.

Emir Kusturica

È trasparente come un sogno a occhi aperti, *Eyes Wide Shut*. Lo è fin dalla prima immagine: di spalle, Alice Harford si lascia scivolar via una morbida vestaglia. Stanley Kubrick dichiara le proprie intenzioni d'autore. Sullo splendido corpo di Nicole Kidman si apre l'occhio del cinema. A questa "apertura" del resto, allude la prima parte del gioco di parole che dà il titolo al film ("shut" chiuso sostituisce "open" nell'espressione "eyes wide open" occhi ben aperti). È l'oggetto del desiderio, il corpo nudo di Alice. Meglio: è l'oggetto che evoca il desiderio che fa emergere alla superficie della

coscienza, quella di Kubrick e della nostra. E qui, in superficie, il desiderio ci si mostra come se fosse trasparente. Certo, il desiderio non è mai trasparente, non arriva mai davvero alla superficie della coscienza. Piuttosto, ci arriva per così dire in maschera. La sua opacità prende forma assumendo i tratti d'un fantasma, o di più fantasmi. Ora si manifesta come sogno scatenante, ora come incubo e angoscia. Per lo più, anzi, nell'uno e nell'altro modo insieme. Così accade in *Eyes Wide Shut*. Il desiderio di Alice è evocato e portato in superficie prima da un incontro casuale a una festa e poi da un ricordo lontano. Quella stessa notte, le si ripresenta però come incubo, costringendola nel sonno a un riso che, appena sveglia, diventa pianto. E il marito? Anche per Bill (Tom Cruise) il desiderio ha in serbo quest'esperienza ambigua. Solo che, prima di manifestarsi apertamente come incubo profondo, la sua opacità riesce ad abitare a lungo la superficie della coscienza, leggera e trasparente come un sogno a occhi aperti, appunto. Trasparente, ancora è la stessa narrazione […]. La trasparenza narrativa - ci suggeriscono - è della stessa natura di quella del desiderio: è una maschera che dà forma all'opacità e superficie alla profondità. Davvero si può credere che, al contrario del desiderio di Alice, quello di Bill non abiti i sogni e l'immaginario ma si faccia concreta realtà? Nella prima parte del film, Bill viene lusingato da due giovani donne: ti porteremo dove finisce l'arcobaleno, gli promettono […]. Mascherato, appunto, Bill immagina di poterlo raggiungere, quel luogo introvabile del desiderio. E lo raggiunge. Né potrebbe esser diversamente.

Che cosa è l'oggetto del desiderio, se non il luogo che il desiderio si costruisce a propria immagine? Questo ci pare sia la grande villa dell'orgia, con le sue ombre erotiche e i suoi riti oscuri: il luogo dove, per il desiderio di Bill, finisce l'arcobaleno. Che lui per primo ne sia spaventato, ne è una conferma: i nostri fantasmi ci fanno paura proprio solo perché ci somigliano. D'altra parte, per quanto reale possa sembrare la situazione, Bill sta in essa con quel misto spaesante d'estraneità e familiarità, di marginalità e centralità, che è tipica di chi, dormendo sta fuori e dentro, ai margini e al centro del proprio sogno. L'opacità del desiderio finisce dunque per farsi trasparente anche alla banalità di Bill. La sua maschera posata sul letto è lì a rammentarglielo (in Schnitzler la circostanza ha una spiegazione realistica che nel film non è neppure tentata). E Bill, come accade negli altri grandi film di Kubrick, rischia di sprofondare, catturato nel proprio inferno. Tuttavia, suggerita da Alice, ora gli si presenta una via di fuga. Se gli occhi bene aperti ci mostrano l'anomalia su cui stiamo come su un abisso, è saggio chiuderli. Vedendo l'inferno, e poiché lo si vede, si scelga di vivere in superficie […].

Roberto Escobar, "Il Sole 24 ore"

[…] Questo film tratta delle pulsioni primitive dell'uomo - i fantasmi erotici - ma senza energia, senza humour e senza speranza. Kubrick dispone di un'attrice sublime che illumina

ogni scena con la sua imprevedibilità, e l'ha esclusa da troppe scene. Al suo posto mette un attore talmente puerile che non può incarnare la maturità, la tristezza e la disperazione indispensabile al suo ruolo.

David Thomson, "The Indipendent on Sunday"

Sbirciato dal titolo che l'articolo riguarda *Eyes Wide Shut*, immagino che avrete la tentazione di passare ad altro. Negli ultimi anni intorno al film di Kubrick, che sta uscendo su 300 schermi, si è scritto e letto tanto da accumulare ritagli a migliaia. Ne discende il primo consiglio: dimenticare tutto, da una parte gl'insopportabili atti di fede degl'integralisti, dall'altra le stroncature dei furbetti. Secondo consiglio, rivolto a chi va al cinema saltuariamente e mi chiede se questo è proprio un film da vedere: andateci senz'altro, a patto che abbiate già visto *Tutto su mia madre* di Almodovar e *Il vento ci porterà via* di Kiarostami. Ossia due film d'ispirazione e perfettamente riusciti, ciascuno nell'alveo della propria poetica. Due opere che trasmettono emozioni, allargano il respiro, sollecitano la fantasia. Il che non si può dire di *Eyes Wide Shut*, che da tipico film "di testa" è soltanto (ma non è poco) uno spettacolo di eccezionale fattura, girato stupendamente anche se a prezzo di perfezionismi insensati. Il fatto che Stanley, oriundo austroungarico, abbia tenuto *Doppio sogno* sul comodino per quarant'anni non è una garanzia che poi l'abbia fatto come sperava. D'altronde, Kubrick non ha l'e-

sclusiva del culto di Arthur Schnitzler, autore frequentatissimo. Per restare in Italia, dal '78 a oggi Adelphi ha fatto oltre una dozzina di edizioni del libro, Giorgio Marini ne ha presentato una versione teatrale nell'81 e perfino i personaggi di *Maniaci sentimentali* ('94) di Simona Izzo si fan sorprendere con *Doppio sogno* in mano. Quali sono state, in breve, le scelte sbagliate di Kubrick? Ambientare una storia tipicamente freudiana, ebraica e viennese del '20 nell'odierna New York (del resto poco identificata causa paura di volare). Farsi imporre dalle leggi di mercato due divi come Nicole Kidman e il tontolone Tom Cruise: da elogiare per la masochistica pazienza che ci hanno messo, ma con risultati dubbi. Accettare dallo sceneggiatore Frederic Raphael la presunta necessità di una spiegazione del "sogno vero" del protagonista introducendo come deus ex machina il sinistro anfitrione Sydney Pollack che nel libro non c'è. Motivata realisticamente la vicenda, Schnitzler diventa un racconto per le antologie di Hitchcock; e non vi poteva trovar posto, evidentemente, il sogno atroce della moglie che si conclude con la crocifissione del marito. Dopo aver visto il film, un produttore che conosco ha avuto un'idea: "E se rifacessimo *Doppio sogno* come fu scritto, in quella Vienna d'epoca alla vigilia della triplice catastrofe che si chiamò nazismo, guerra e olocausto, pensando che l'autore se fosse sopravvissuto avrebbe fatto a tempo a morire in un lager?".

Tullio Kezich, "Il Corriere della Sera"

[...] In questo film - realmente il più rischioso della sua carriera - l'uomo che ha saputo creare degli universi completamente nuovi in ogni nuova produzione ha scelto, come ultima frontiera, la stanza da letto dove le conversazioni fra i coniugi segnano il vertice narrativo di una storia lunga, sinuosa e surreale. Colui che spesso è stato accusato di aver creato personaggi glaciali, questa volta ha toccato la faccia nascosta dell'iceberg […]. La risonanza che provoca in noi, così potente e persistente, testimonia la compassione e la profondità di Kubrick e l'impegno anima e corpo di Cruise e Kidman in questo progetto.

Janet Maslin, "The New York Times"

[…] Quando si hanno gli occhi "spalancatamente chiusi" come Godard o Kubrick, ovvero sbarrati a palpebre chiuse, come il titolo del film fuori classe di Kubrick ci suggerisce, i colori scolorano, o si trasfigurano, si spengono verso il nero o luccicano, come nello "shining", verso il bianco. Non esistono gli eyes wide shut, è una frase plausibile, ma senza senso. Forse come il film... Come sarà la morte? Bianca come la luce di una morgue, trasparente con bollicine, come il vodka tonic che ordina Tom Cruise o candida come la bava dello champagne che quasi consegna Nicole Kidman tra le braccia di dracula tentatore? Oppure nera come la non-coscienza della maschera, il non-pensiero del cappuccio, la non-anima della cappa nella scena orgiastica? E l'eros è

rosso shocking veneziano o, come negli alberi di natale, nei negozi di giocattoli o nei quartieri XXX, è un reticolo di luminescenze irrequiete verdi, gialle, azzurre, porpora? Ecco, il film di Kubrick è film di pittura. Film felliniano, film testamento, film sul cinema e sul '900, film rompicapo, piacere primordiale quasi film tattile, ma soprattutto film giocattolo, omaggio alla cultura dei suoi avi mitteleuropei (non solo per il testo adorato e lavorato, per decenni, di Schnitzler), film Ronde, girotondo, alla Max Ophüls […].

Roberto Silvestri, "Il Manifesto"

È il film più duro di Kubrick, quello che concede di meno alla felicità del pubblico e della critica ed esige più degli altri una partecipazione intelligente. Kubrick regista filosofo, un tipo di regista assai raro, edifica i suoi eccezionali castelli di immagini su architravi di idee […]. L'orgia è un luogo misterioso e kitsch dell'eterna celebrazione del potere borghese sempre sul fondo occulto e "piduista", che resta per Kubrick un freddo e meccanico "sadiano" potere sui corpi, dei ricchi sui corpi dei poveri […]. Kubrick le lascia (ad Alice) l'ultima parola e sigla il suo eterno ritorno sulle origini della nostra storia del settecento, borghese e materialista, dell'eterna dialettica dell'illuminismo, rivendicando il materialismo più stretto, lo scopare […].

Goffredo Fofi, "Panorama"

Eyes Wide Shut? Un film importante anche se non completamente riuscito. Ho trovato una prima parte straordinaria con dialoghi insoliti, disegni psicologici nuovi e spregiudicati dei personaggi. Ma da un certo punto nel film viene messa sul tappeto una storia macchinosa che nelle mani di un qualsiasi altro regista avrebbe contribuito a portare a fondo il film. Ci sono difetti drammaturgici anche se l'opera regge bene l'attenzione del pubblico ed è da non perdere.

Gillo Pontecorvo

Un film denso e misterioso, ma devo pensarci. Solo Antonioni in *Zabriskie Point* era riuscito ad imporre agli studios una scena d'amore collettivo, quella nella Valle della Morte. Le immagini digitali volute da Kubrick non penso che alterino la sostanza della scena: i particolari non si vedono, la materia resta.

Martin Scorsese

EWS non è un film d'amore. È una ricognizione nel desiderio, nell'insoddisfazione, nel dissidio fra inconscio e vita, fra le ennesime variazioni dell'opposizione natura/cultura, nell'inadeguatezza dell'uomo, che Kubrick ha sempre visto come un contenitore di pulsioni al tempo stesso simmetriche e asimmetriche, complementari e contraddittorie. Tutto *EWS*

è una continua associazione binaria di figure speculari, a partire dall'opposizione contenuta nel titolo (*wide/shut*), per proseguire con la sequenza con cui i due protagonisti sono seduti, seminudi, davanti a uno specchio, e la *steadicam* avanza fino ad escluderli e a inquadrare solo la loro immagine, la loro duplicità sdoppiata [...]. Ha inizio qui, *attraverso lo specchio*, il viaggio di *EWS* e naturalmente non è un caso che la protagonista si chiami Alice, anche se poi a viaggiare è soprattutto Bill, in uno dei tanti scambi simmetrici-asimmetrici del film.

Giorgio Cremonini, "Cineforum"

Dall'America, a luglio, parlavo della mancanza di emozioni e del senso di artificio intellettuale che esce dal film, del visibile tormento che ha segnato la sua costruzione, rimandata da Kubrick per trent'anni, passata attraverso più collaborazioni (da John le Carré a Candia McWilliams, finite nel nulla), e continuata in una tormentata e claustrofobica lavorazione. Dall'inaugurazione veneziana scrivevo di un film impaginato in maniera impeccabile ma frigido, preoccupato della sua forma e (curiosamente, vista la grandezza del regista) intimidito dalla fedeltà alla sua fonte letteraria: e cioè la novella di Schnitzler, *Doppio sogno*, datata Vienna 1926, che Kubrick e il suo sceneggiatore (di scarso talento e fantasia) Frederic Raphael hanno trasportato pari pari, con due scene aggiunte, nella Manhattan di oggi. Questi trent'anni di

attesa e di incertezze hanno fatto sì che noi vediamo oggi, probabilmente, l'ombra e la sofferta quintessenza del film che avrebbe fatto il Kubrick quarantenne con l'adesione al tema (la gelosia coniugale, l'intreccio delle fantasie, l'essenza della passione) che un genio di settant'anni, chiuso nel suo mondo, cristallizzato attorno a un'idea dell'amore e dei turbamenti di coppia che in un contesto contemporaneo appare stranamente invecchiata, ha irrigidito in una poco credibile odissea urbana della frustrazione sessuale. Soprattutto non funziona la "diplomazia coniugale" della coppia Nicole Kidman-Tom Cruise, di cui non si avverte per un solo secondo quell'alchimia profonda o quella passione che sole avrebbero giustificato la presenza di un attore senza finezze e mistero come Tom Cruise in un ruolo così centrale: mentre la bellissima signora Cruise è eccessiva e preziosa come uno Stradivari che suoni su uno sfondo di musica da sintetizzatore. Soprattutto, per una volta la fedeltà non paga. Si parla, in questo caso, non della fedeltà che il dottor Harford e la sua bella moglie Alice infrangono solo nelle fantasie (lei) e nei desideri (lui), ma della fedeltà al testo letterario. La novella del "freudiano" Schnitzler suona datata e imbalsamata nella traduzione troppo diretta che l'ha trasportata dalla Vienna inizio secolo alla New York di oggi, ricostruita in studio. E il colmo di questa visione così artificiosa è la scena dell'orgia su cui si è scatenata la ridicola censura digitale americana: che non riesce a essere né visionaria né onirica, come nelle pagine di Schnitzler e forse nel progetto di Kubrick, ma sembra un misto di Helmut Newton a colori e del carnevale di

Venezia. Ma forse la delusione che si prova di fronte a *Eyes Wide Shut* dipende soprattutto dalle aspettative. Speravamo che Kubrick se ne andasse lasciandoci un capolavoro - ci lascia un film autunnale, levigato, faticoso, che ci tocca solo perché, dietro, vediamo lo sforzo creativo di un genio.

Irene Bignardi, "La Repubblica"

È un film noir, un thriller di sentimenti. Obbligherà il pubblico a interrogarsi sull'edonismo di oggi, sulla ricerca del piacere, sul valore dei legami più profondi.

Sydney Pollack

Conversazione con Gabriella Borri
(doppiatrice di Nicole Kidman in *Eyes Wide Shut*)

Iniziamo dal principio, da chi sei stata contattata?

Mi chiamò la CVD per fare un provino, ma non mi dissero nulla, né il titolo del film, né che dietro c'era Stanley Kubrick e nemmeno che avrei dovuto doppiare la Kidman. Addirittura feci il provino alla International Recording non sulla Kidman, ma su Marie Richardson. Solamente in seguito Mario Maldesi mi volle provare su Nicole. Quindi non sapevo cosa stavo facendo. Poi una decina di giorni dopo mi chiamò Riccardo Aragno, mio caro amico, e mi fece i complimenti dicendomi che avevo vinto il provino per doppiare Nicole Kidman nell'ultimo film di Stanley Kubrick. Non sapevo nulla dunque non nascondo che rimasi molto sorpresa. Non sapevo nemmeno che tra le mie contendenti figuravano Margaret Mazzantini e Nancy Brilli.

Non hai quindi avuto il tempo di prepararti, giusto?

No, assolutamente. Non avevo letto né il libro da cui è tratto il film, né, addirittura, avevo potuto vedere il film in versione originale prima di lavorarci sopra. Anche se, devo dire la verità, nel lavoro come nella vita sono una persona molto istintiva, poco razionale. Per cui sì, non ho avuto il tempo di documentarmi, ma d'altro canto solitamente non

sono nemmeno l'attrice che ha bisogno di farlo, o meglio, che cerca di farlo a tutti i costi.

Quanto è durato il doppiaggio?

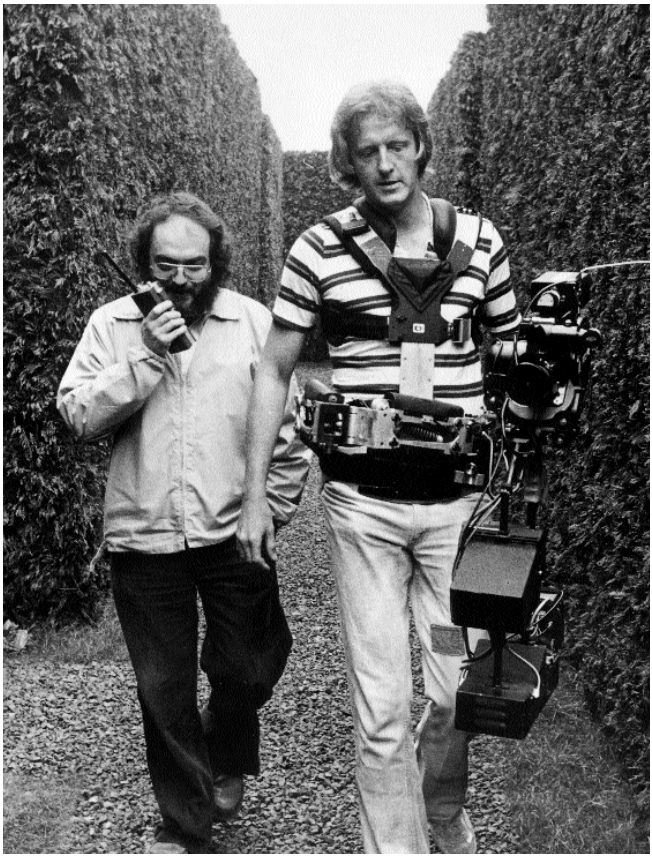
Credo una decina di turni dislocati in un mese di tempo, circa.

Hai lavorato in colonna separata oppure no?

Sì, purtroppo abbiamo lavorato in colonna separata. Mi spiace molto quando succede questo, quando si è costretti a recitare separatamente, in solitudine. La nostra società non è affatto monoteista, il danaro è il dio che più conta, e per lo stesso qualche volta si è costretti a lavorare nelle condizioni meno favorevoli. Senza l'attore di fianco, che in questo caso sarebbe stato Massimo Popolizio, devi per forza ricrearti in testa la scena, non c'è empatia. La stessa cosa mi è accaduta quando ho doppiato Penelope Ann Miller in *Carlito's Way*. Mi sarebbe piaciuto tanto lavorare accanto a Giancarlo Giannini (voce ufficiale di Al Pacino) ma purtroppo non è andata così. Diciamo che ci si trova nella stessa situazione dell'attore quando deve girare scene di campo e controcampo.

Sei stata scelta al posto dell'abituale Chiara Colizzi, come mai?

Probabilmente perché mi ha scelta la produzione ameri-



cana nelle veci dell'assistente di Stanley Kubrick.

E pensi sia questo il motivo per il quale dopo EWS tu non hai più doppiato la Kidman?

Certo, non vorrei entrare in polemica, ma per i ruoli successivi della Kidman io non sono stata più chiamata nemmeno a fare i provini. È stato lo staff di Kubrick a scegliermi e di questo ne sono orgogliosa. Evidentemente è stata premiata anche la bravura, questa volta. Anzi, se devo essere sincera mi hanno chiamato per il provino di *The Others*, che mi è sembrato riuscitissimo. Ma non c'è stato nulla da fare, è stata una pura formalità. Insomma, dovevano almeno chiamarmi, e lo hanno fatto. Punto.

La Kidman doveva avere una voce sofferta, è per questo che hanno scelto te?

Sì, doveva essere una Kidman probabilmente sofferta, anche se devo dire che io non faccio ruoli da sofferente, o non solo quelli. Sono molto poliedrica e in genere mi chiamano a doppiare dalle suore alle prostitute, dalle diciottenni, addirittura Liv Tyler per *Rosso d'autunno*, alle quarantenni. Tra l'altro, grazie a questa mia peculiarità, a queste trasformazioni adottate, spesso non riescono a riconoscere la mia voce nemmeno gli amici.

Quali sono state le difficoltà nel doppiare la Kidman?

Guarda, in verità per me doppiare è molto facile. Questo non significa che io non soffra quando doppio. Ma è una sofferenza che mi viene naturale, è una creazione che nasce da dentro.

Una creazione nella creazione, dunque…

Esatto. Una volta in un'intervista dissi chiaramente che ogni volta che mi pongo di fronte ad un leggio "rifaccio" il film al leggio, e questa non è una cosa strana. Cerchi di entrare nel personaggio con la difficoltà però indotta dal fatto di trovarti di fronte ad un leggio, senza poter interagire con i personaggi e senza muoversi, privata dei gesti, e sola di fronte all'immagine, non dentro. Devi dunque guardare gli occhi dell'attrice per capire cosa le sta succedendo, non devi certo guardare la bocca. Poiché a me interessa creare, non sono sicuramente l'attrice che quando ha un bravo direttore dietro si lascia andare completamente alle sue disposizioni. A me, lo ripeto, interessa creare insieme, collaborando con amore per quel prodotto, e non con senso di sfida, umiliazione. Perché queste cose succedono, ci sono dei giochi psicologici molto forti tra la regia del doppiaggio e l'attore che sta al leggio.

A proposito di regia, appunto, com'è andata con Mario Maldesi?

Se devo essere sincera all'inizio non andavo d'accordo con lui. Lui pensava che io mi compiacessi, che lavorassi con

troppo compiacimento, ma in realtà non era assolutamente così. No, io e lui all'inizio non riuscivamo a capirci, non correvamo sulla stessa linea d'onda, questo almeno nei primi due turni di doppiaggio; tra l'altro nello stesso periodo stavo girando una cosa in Mediaset con Claudia Koll, dunque ero molto stanca, ecc. Devo dire che nei primi periodi mi sentivo bistrattata, al che, addirittura arrivai a dire, senza problemi, di sostituirmi con un'altra doppiatrice. Cercavo una sana e costruttiva collaborazione, desideravo che Maldesi credesse nella mia buona fede e mi aiutasse a lavorare con serenità.

È andata così?

Se fosse accaduto il contrario me ne sarei andata. Invece fortunatamente Mario mi ha capita, ci siamo incontrati ed è uscita, credo, una gran bella cosa.

Come ti sei trovata con la Kidman, è stata una buona compagna di "viaggio"?

Certo. Ma ti dirò di più. Sinceramente io non l'amavo come attrice, ma dopo averla vista "da vicino" in *EWS* devo dire di averla trovata non brava, ma straordinaria. Penso ancora, con i brividi addosso, al momento della confessione dopo aver fumato marijuana con il marito. In quella scena è semplicemente meravigliosa.

In quel frangente la reazione fisica della Kidman (ma anche di Cruise) alla marijuana sembra quasi spropositata, esagerata, è stata dunque una recitazione frutto del volere di Maldesi?

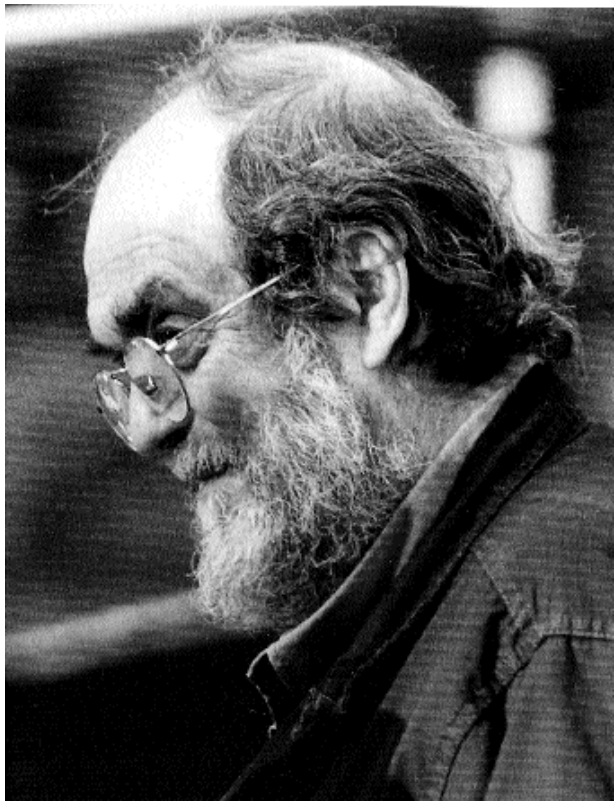
No. Anzi, al contrario ho di proposito attenuato la reazione della Kidman che, come saprai se hai visto la versione originale, è ancora più forzata. Come tra l'altro le succede al ballo in casa Ziegler dopo aver alzato il gomito. Forse reazioni un po' troppo teatrali che ho cercato in qualche modo di mediare.

Cosa ti è rimasto del rapporto con la Kidman?

Sai, per me è difficile riuscire a scindermi dal personaggio che interpreto, per un periodo io divento, in un certo senso, ciò che interpreto. Se mi chiedessero quale ricordo ho del doppiaggio, del momento in cui stavo doppiando la Kidman, io risponderei che non ricordo nulla. In quel momento sono Alice Harford. Mi piacerebbe però sapere dalla Kidman, se mai sarà possibile, se si è "sentita" doppiata da me.

Non vi siete incontrate a Venezia?

No, per il semplice motivo che, al contrario di Massimo Popolizio, non sono stata invitata.



Riferimenti bibliografici

-Aprà Adriano, *Il divismo cinematografico negli USA*, Bollettino per biblioteche, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1981

-Augé Marc, *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 1993

-Barthes Roland, *Sul cinema*, Il Melangolo, 1994

-Bernardi Sandro, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche editrice, 1990

-Brown Norman O., *La vita contro la morte. Il significato psicanalitico della storia*, Gli Adelphi, 2002

-Brunetta Gian Piero (a cura di), *Stanley Kubrick*, Marsilio, 1999

-Calvino Italo, *Le città invisibili*, Mondadori, 1993

-Coleridge, *Il fiore di Coleridge*, in *Borges. Altre inquisizioni*, Feltrinelli, 1996

-Cremonini Giorgio, *Stanley Kubrick. L'arancia meccanica*, Lindau, 1998

-Deleuze Gilles, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, 1989

-Di Marino Bruno, *L'anticamera del senso*, "Segnocinema", n. 115, maggio-giugno 2002

-Eliade Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno*, Edizioni Borla, 1975

-Eco Umberto, *Il nome della rosa*, Bompiani, 1980

-Eco Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, 1979

-Eugeni Ruggero, *Invito al cinema di Kubrick*, Mursia, 1995

-Freud Sigmund, *Il perturbante*, Theoria, 1993

-Gandini Leonardo, *Il film noir americano*, Lindau, 2001

-Gelmin Joseph, *The film Director as Superstar*, Doubleday, New York, 1970

-Genette Gerard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, 1976

-Genette Gerard, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, 1989

-Ghezzi Enrico, *Stanley Kubrick*, La nuova Italia, 1977

-Giuliani Pierre, *Stanley Kubrick*, Le Mani, 1996

-Hoeck Leo H., *La marque du titre*, Mouton, La Haye, 1982

-Huizinga Johan, *Homo ludens*, Einaudi, 1982

-Jameson Frederic, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, 1989

-Kermol Enzo, Tessarolo Mariselda, *Divismo vecchio e nuovo*, Cleup, 1998

-Lasagna Roberto, Zumbo Saverio, *I film di Stanley Kubrick*, Edizioni Falsopiano, 1997

-Manzoli Giacomo, *La camera alta*, "Cineforum", n. 365, 1997

-Metz Christian, *Semiologia del cinema*, Garzanti, 1972

-Metz Christian, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, 2002

-Murry Middleton, *Jonathan Swift: A Critical Biography*, Oxford University Press, London

-Raphael Frederic, *Eyes Wide Open*, Einaudi, 1999

-Reitani Luigi, in *Sulla psicanalisi* (Arthur Schnitzler),

Mondadori, 1990

-Rondolino Gianni, Tomasi Dario, *Manuale del film*, Utet, 1995

-Saba Cosetta G., *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*, Lindau, 2001

-Schnitzler Arthur, *Sulla psicanalisi*, Mondadori, 1990

-Stanislavskij Kostantin, *Il lavoro dell'attore*, Laterza, 1956

-Toffetti Sergio, *Stanley Kubrick*, Moizzi, 1978

-Truffaut François, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche Editrice, 1977

FALSOPIANO eBOOK

© Edizioni Falsopiano - 2012

Via Bobbio, 14/b
15100 - ALESSANDRIA
Edizione digitale
ISBN 978-88-89782-67-5
http://www.falsopiano.com